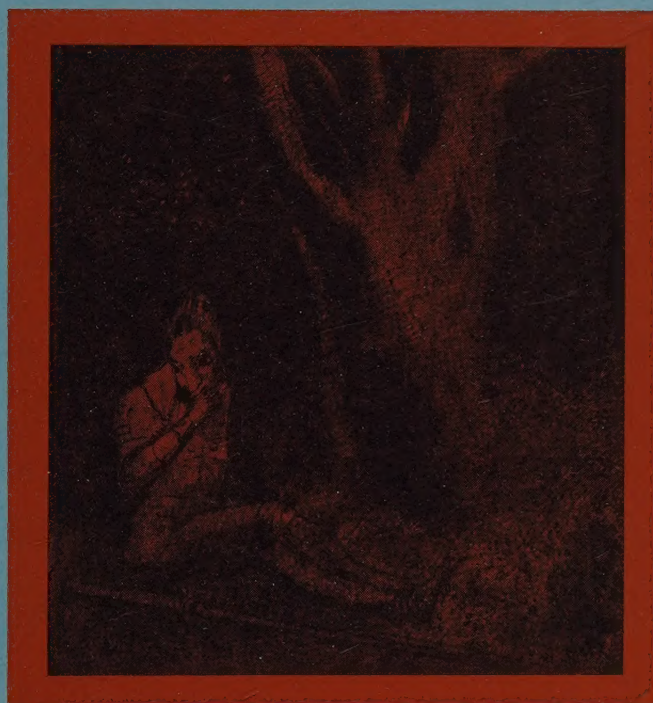


GAZETTE *DES* BEAUX-ARTS

SEPTEMBER

1948

SEPTEMBRE



CONTENTS

SOMMAIRE

ROGER-ARMAND WEIGERT: EN MARGE DE L'EXPOSITION DES TRESORS DE VIENNE A PARIS, DEUX COMPOSITIONS GRAVEES D'APRES JEAN I BERAIN ET LEURS TRANSCRIPTIONS TEXTILES. †JEAN SEZNEC: DON QUIXOTE AND HIS FRENCH ILLUSTRATORS. †PIERRE LADOUÉ: LE MUSEE FRANCAIS DES ARTISTES VIVANTS. †HUGUES LE GALLAIS: AN ENGRAVED CHINESE BRONZE VASE. †BIBLIOGRAPHY

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur
NEW YORK — 19 EAST 64 STREET

Fondée en 1859 par CHARLES BLANC
FAUBOURG SAINT-HONORÉ, N° 140 — PARIS

COUNCIL OF THE GAZETTE DES BEAUX-ARTS CONSEIL DE DIRECTION

DR. JUAN CARLOS AHUMADA, President of the Society of Friends of the Museum of Buenos Aires;
JEAN ALAZARD, Directeur, Musée des Beaux-Arts, Alger;
LEIGH ASHTON, Director, Victoria and Albert Museum, London;
ALFRED H. BARR JR., Director of Research, Museum of Modern Art, New York;
BERNARD BERENSON;
THOMAS BODKIN, Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;
J. PUIG I CADAFALECH, Professor, Barcelona University, Barcelona;
F. J. SANCHEZ CANTON, Director, Prado Museum, Madrid;
JULIEN CAIN, Director of French Libraries, General Administrator, Bibliothèque Nationale, Paris;
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Director, The Frick Collection, New York;
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;
W. G. CONSTABLE, Curator, Department of Paintings, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;
EMILE DACIER, General Inspector of French Libraries;
WILLIAM B. DINSMOOR, Professor & Executive Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;
GEORGE H. EDGELL, Director of the Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
MRS. ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, President, Society of Friends of Art, Buenos Aires;
DAVID E. FINLEY, Director of the National Gallery of Art, Washington, D. C.;
EDWARD W. FORBES, Former Director, Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;
MAX J. FRIEDLANDER, Former Director of the Kaiser Friedrich Museum, Berlin;
PAUL GANZ, Professor at the Basle University, Switzerland;
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent of the National Museum, Stockholm;
BLAKE MORE GODWIN, Director, Toledo Museum of Arts, Toledo, Ohio;
GUSTAV GLUCK, Former Director of the Museum of Fine Arts of Vienna, Austria;
BELLE DA COSTA GREENE, Director, The Pierpont Morgan Library, New York;
PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;
FISKE KIMBALL, Director, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pa.;
SIR ERIC MAC LAGAN, Former Director, Victoria and Albert Museum, London;
JACQUES MARITAIN, Professor, School for Advanced Studies, Princeton, N. J.;
EVERETT V. MEEKS, Dean, School of the Fine Arts, Yale University, New Haven, Conn.;
B. MIRKINE-GUETZEVITCH, Président, Société d'Histoire de la Révolution Française, N. Y.;
C. R. MORLEY, Professor, Dept. of Art and Archaeology, Princeton University, Princeton, N. J.;
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Memorial Gallery, Washington, D. C.;
CHARLES PICARD, Professor, Institut d'Art et d'Archéologie, Paris;
LEO VAN PUYVELDE, Honorary Director of the Royal Museums of Fine Arts of Belgium;
DANIEL CATTON RICH, Director of Fine Arts, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill.;
JOHNNY ROOSVAL, Director of the Institute of Fine Arts of Stockholm;
M. ROSTOVTZEFF, Professor, Department of Classics, Yale University, New Haven, Conn.;
PAUL J. SACHS, Professor, Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge;
REYNALDO DOS SANTOS, President of the Academy of Fine Arts of Portugal;
FRANCIS H. TAYLOR, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;
W. R. VALENTINER, Director-Consultant of the Los Angeles County Museum, Los Angeles, Cal.;
JOHN WALKER, Chief Curator, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
ERIC WETTERGREN, Superintendent of the National Museum, Stockholm;
SIR ROBERT WITT, President of the National Art Collections' Fund, London.

GEORGES WILDENSTEIN, Editor and Publisher;
ASSIA R. VISSON, Managing Editor and Secretary to the Council;
MIRIAM PEREIRE, Circulation Manager.

EN MARGE DE L'EXPOSITION DES
TRÉSORS DE VIENNE À PARIS

DEUX COMPOSITIONS GRAVÉES
D'APRÈS JEAN I BERAIN
ET LEURS
TRANSCRIPTIONS TEXTILES

LA notoriété de Jean I Berain, le dessinateur de la Chambre et du Cabinet de Louis XIV est assez grande pour qu'il soit inutile de la rappeler à nouveau.

Alors que ses contemporains appréciaient surtout en Berain l'auteur d'innombrables inventions pour les fêtes de la cour, les opéras, les illuminations, et aussi les pompes funèbres, que sa charge à l'administration des Menus Plaisirs l'obligeait à imaginer et à faire exécuter, c'est l'ornemaniste, qu'il sut être avec une égale ingéniosité, qui retient l'attention de nos jours.

Quant on cherche à définir exactement la façon dont l'influence de Berain s'est exercée sur les arts décoratifs, on se trouve en présence de sérieuses difficultés à différents égards.

Aux dissertations stériles ou trop habiles, aux rapprochements, basés plus sur des compilations de travaux de différents auteurs que sur la vision directe des objets étudiés ou la connaissance des conditions de leur réalisation, on peut substituer, parfois, les enseignements qui résultent d'observations directes ou objectives.

C'est pourquoi, il semble que l'étude de deux planches de l'œuvre gravé de Berain,¹ réunissant des motifs inspirés des *Grotteschi*—des Grotesques imagés par les Anciens et déjà rénovés par Raphaël—puisse permettre de discerner comment l'influence du dessinateur de la Chambre et du Cabinet s'est exercée sur la tapisserie en faveur de laquelle son action a été particulièrement féconde.

LA TENTURE DES ATTRIBUTS DE LA MARINE

Sous le titre *Tapisseries Diverses*, Maurice Fenaille a décrit et reproduit dans son *Etat Général de la Manufacture des Gobelins* deux portières et quatre panneaux plus étroits aux armes de Charles de Lorraine, Comte de Marsan, et de sa seconde femme Catherine Thérèse Goyon de Matignon, veuve en premières noces de Jean Baptiste Colbert, Marquis de Seignelay (+ 1690).²

Les deux portières identiques (Fig. 1)³ présentent un soubassement constituant une fontaine. Ses eaux servent d'asile à un triton qui souffle furieusement dans une conque et tient les rênes de deux chevaux marins. A gauche et à droite, une nymphe et un fleuve, ce dernier sous le classique aspect d'un vieillard, sont assis de part et d'autre d'un piédestal.

Sur ce piédestal trône Vénus, un amour près d'elle. Au-dessus de la déesse, les armoiries signalées, surmontées d'une couronne, apparaissent accostées de deux aigles et disposées sous un baldaquin, auquel sont rattachées des guirlandes de fleurs.

De chaque côté, est dressée une légère construction de treillage reposant également sur le soubassement de la fontaine; elle emprisonne des figures de femmes ailées. Enfin, aux angles supérieurs de la composition, campent des amours qui voisinent avec des aigles.

Le dessin commun aux quatre panneaux étroits (Fig. 2)⁴ ne comprend, au centre, sous les armoiries, qu'un zéphyr, armé d'un trident, juché sur un soubassement agrémenté d'un tapis brodé et garni d'un lambrequin.

A l'exception d'un motif traité en camaieu, qui montre en bas un amour et des zéphyr, le reste du modèle associe des ornements et des motifs divers à des guirlandes de fleurs.

1. L'œuvre de Jean I Berain fut traduite sur le cuivre par des professionnels connus ou des anonymes. Berain lui-même abandonna presque complètement le burin ou la pointe après sa nomination aux Menus Plaisirs (1674), c'est à dire vers l'âge de 34 ou 35 ans.

2. Tome II, IIe partie, pp. 413-415.

3. H. 3m50; L. 2m40.

4. H. 3m00; L. 1m.



FIG. 1. — Atelier Parisien de Hinart. — Les Attributs de la Marine, Primitivement aux Armes de Jean Baptiste Colbert, Marquis de Seignelay. — Collection Privée.



Maurice Fenaille a indiqué que les compositions de ces tapisseries paraissaient être de Berain.

De son côté, le "Mercure Galant" du mois de février 1699, relatant une visite princière à l'hôtel de Marsan, en profite pour décrire les spécimens les plus remarquables de son ameublement. C'est ainsi que parmi plusieurs tentures, il en signale "une autre à fond d'or du dessein [*sic*] de M. Berain qui représente les Attributs de la Marine."⁵

En réalité, cette tenture à fond d'or, dont l'identité avec les tapisseries décrites ci-dessus, qui possèdent également des fonds enrichis de fils métalliques, ne saurait être mise en doute, est seulement inspirée de compositions gravées d'après des dessins de Berain (Figs. 3 et 4).⁶

Les arguments sont nombreux pour déclarer que les tapisseries ne reproduisent pas simplement les gravures et que celles-ci précéderent le tissage des pièces.

Les plus éloquents de ces arguments, d'ailleurs, sont offerts par les divergences notées entre les gravures et les tapisseries.

5. "Mercure Galant," fév. 1699, p. 142.

6. Voir notre ouvrage, *Jean I Berain, Dessinateur de la Chambre et du Cabinet de Louis XIV (1640-1711)*, Paris, 1937, Tome 2, pp. 73-74, No. 72 (Fig. 3) et pp. 82-83, No. 83 (Fig. 4). Les gravures d'après les compositions ornementales de Berain commencèrent à paraître en cahiers; elles ne furent réunies que plus tard en recueil. Il existe deux états de certaines pièces, le premier avec l'adresse de Berain et le second avec l'adresse de Jacques Thuret, son gendre, qui racheta les cuivres après la mort de son beau-père. La Fig. 3 reproduit une pièce du second état. On doit noter que le groupe du triton et des chevaux peints figure sur un des quatre panneaux vendus à New-York à l'American Art Association, Vente Savoy, 17-18 février 1922, No. 553. Ces panneaux ont été attribués à tort à Jean II Berain.

Si les tapisseries avaient été reproduites par un graveur, on ne voit pas pour quelles raisons il aurait été nécessaire à celui-ci d'apporter des modifications très sensibles à leur dessin général; ces modifications s'expliquent aisément dans le cas contraire, lequel est, par conséquent, conforme à la vérité.

Sans pouvoir nommer le responsable de ces changements, il est certain qu'ils eurent pour auteur le dessinateur des cartons, soucieux d'adapter aux lois textiles les compositions ornementales imaginées par Berain et traduites sur le cuivre par un anonyme.

Ayant délibérément abandonné pour les grandes pièces, l'encadrement présenté par la gravure, le dessinateur des cartons est parvenu à rendre plus effective la cohésion de l'ensemble et à mettre en valeur ses éléments décoratifs.

Sans rien perdre de leur grâce, les figures des femmes ailées placées à gauche et à droite, ont pris une noblesse d'attitude qui leur était inconnue auparavant.

Une sève généreuse a fait gonfler et se multiplier les pampres, dont les vrilles s'accrochent désormais à la légère architecture du second plan. Des grappes achèvent de remplir les vides trop apparents, tandis qu'aux maigres cordons de feuillage indiqués par la gravure d'après Berain ont été substituées d'opulentes guirlandes de fleurs.

Les personnages, au centre, ont eu à subir de plus importantes transformations.

Vénus, qui, sur la gravure, était mi-couchée vers la gauche et brandissait le carquois de Cupidon, est désormais assise, tournée vers la droite; elle se contente de



FIG. 3. — Composition Ornementale Gravée d'après Jean I Berain.



FIG. 4. — Composition Ornementale Gravée d'après Jean I Berain.

recevoir la couronne de fleurs que lui offre un amour.

La naïade et le fleuve, au bas, sont devenus une belle jeune femme harmonieusement drapée dans sa tunique et un noble vieillard à la longue barbe blanche.

Le dessin du groupe constitué au premier plan par le triton et ses chevaux a été aussi repris.

On peut s'étonner seulement, après tant d'adroites mises au point, que les amours voltigeant sur l'estampe au-dessus de Vénus aient été si lourdement remplacés par les armes du Comte de Marsan et de Catherine Thérèse Goyon de Matignon, maladroitement accostées des aigles de la Maison de Lorraine.

A son tour, la comparaison de la seconde composition gravée et de sa transposition textile avec les quatre panneaux étroits semblables, tout en montrant des divergences moins sensibles, n'en souligne pas moins les initiatives de l'auteur des cartons.

Après la comparaison des compositions gravées sur les dessins de Berain avec celles de la tenture des *Attributs de la Marine*, comme la nomme le "Mercure Galant," il reste à déterminer l'origine de ces tapisseries.

Maurice Fenaille, en les reproduisant dans son livre sur les Gobelins, semble les avoir cru tissées à titre officieux, peut-être, par un lissier de l'illustre manufacture, ainsi que le cas s'est produit parfois.

Quant à la supposition de Heinrich Göbel, qui tendait à faire des *Attributs de la Marine*, par suite de leur analogie de dessin avec des pièces tissées en Lorraine, un travail des ateliers de Nancy, elle manque trop de base pour pouvoir être prise en considération.⁷

Fort heureusement l'inventaire après décès de Catherine Thérèse Goyon de Matignon, Comtesse de Marsan (+ 1699), que nous avons pu retrouver aux Archives Condé à Chantilly, permet de substituer à ces

diverses hypothèses, de nettes précisions.⁸

Rédigé au mois de janvier 1700, ce document décrit "une tenture de tapisserie de douze pièces à fond d'or, aux armes de mondit Seigneur, Comte de Marsan et de feüe madite Dame de Marsan, dans les milieux et dans les coins de chacune pièce; ... au

7. H. GÖBEL, *Wandteppiche*, Leipzig, 1928, Teil II, Band I, pp. 363-364.

8. Archives Condé, Chantilly, 1367.

bas de chacune desquel-
les pièces est le nom
d'Hinart. . . ."

A la suite de l'in-
ventaire de cette tenture,
les représentants des en-
fants de Catherine
Thérèse Goyon de Ma-
tignon et de son premier
mari, Jean Baptiste Col-
bert, Marquis de Seigne-
lay, protestent "que la
désignation faite des
armes desdits Seigneur
et Dame de Marsan ne
pourra tenir à consé-
quence . . . attendu que
les armes dudit feu
Seigneur de Seignelay
étaient sur la dite Tapis-
serie aux endroits où se
trouvent celles desdits
Seigneur et Dame de
Marsan, suivant qu'il est
désigné à l'inventaire fait
après ce le décédé dudit
Seigneur de Seigne-
lay. . . ."

Grâce à cet acte,
tout s'éclaircit et appa-
raît en pleine lumière.

Les armes du Comte
de Marsan et de sa
femme, ces armes si ma-
ladroitement introduites

dans la composition générale des tapisseries, remplacent les armes de Jean-Baptiste Colbert, Marquis de Seignelay, premier époux de Catherine Thérèse Goyon de Matignon, Comtesse de Marsan.

Les armes des angles, ainsi que la signature de Hinart, signalées par le document de Chantilly, ont disparu avec les bordures, suggérées par la gravure d'après Berain ;



FIG. 5. — Atelier de F. Josse Bacor. — Portière aux Armes de Lorraine
et d'Orléans. — A l'Etat Autrichien.

à moins, aussi, que ces bordures n'aient été simplement repliées sous les tapisseries, encastrées dans des moulures de marbre, alors qu'elles étaient photographiées par Maurice Fenaille.

* * *

Jean-Baptiste Colbert, Marquis de Seignelay, succéda en 1683 à son père, le grand Colbert, comme Secrétaire d'Etat à la Marine; durant son ministère, il s'efforça de jouer un rôle important dans les affaires maritimes.

Dans ces conditions, il est compréhensible que le Marquis de Seignelay ait voulu faire tisser une tenture susceptible d'être appelée les *Attributs de la Marine*. En souhaitant, ou en acceptant, que ces tapisseries soient inspirées de l'œuvre gravé de Berain, le Marquis de Seignelay confirmait son goût pour les travaux décoratifs du dessinateur de la Chambre et du Cabinet, auquel il avait demandé de préparer la fête donnée à Louis XIV dans son château de Sceaux, en 1685.

Ces différents points étant acquis, le document de Chantilly apporte une dernière et capitale donnée, en indiquant que la tenture des *Attributs de la Marine*, à l'origine composée de douze et non de six pièces, fut exécutée sur les métiers de Hinart.

Louis Hinart avait obtenu, en 1664, des lettres patentes en faveur des "manufactures royales de tapisserie de haute et basse lisse, établies dans la ville de Beauvais et autres lieux de Picardie." Assurée de la protection du souverain, l'entreprise était néanmoins privée et pouvait travailler pour des particuliers.

Elle subsista avec des fortunes diverses; finalement, en 1684, Louis Hinart, malgré son privilège de trente ans, dut se retirer et laisser la place à un successeur, au flamand Philippe Behagle, désigné par Louvois.

Tout en dirigeant la Manufacture de Beauvais, Hinart avait conservé les ateliers qu'il possédait auparavant à Paris. Il continua à s'en occuper après son départ de Beauvais; d'autre part, il fut imité par son fils, Jean-Baptiste Hinart, qui parvint à monter de nouveaux métiers et à leur donner un certain essor.

Ceci ne fit pas l'affaire de Behagle, leur successeur à Beauvais, qui s'employa à ruiner définitivement l'activité des Hinart. On a publié, il y a une quarantaine d'années, des extraits d'une pétition de Jean-Baptiste Hinart exposant les préjudices et les vexations qu'il eut à subir du fait des manœuvres et des intrigues de Behagle.⁹

Les assertions de cette pétition ont semblé exagérées à leur éditeur. Dans leur ensemble, elles correspondent néanmoins à la réalité, comme le prouvent des renseignements que nous avons trouvés dans une correspondance conservée aux Archives

9. G. VARENNES, *Notes sur les Commencements de la Manufacture de la Tapisserie de Beauvais (1664-1684)*, dans: "Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements," T. XXXIV, 1910, pp. 115 et sq. Contrairement à ce qu'indique ce travail, la pétition de Jean-Baptiste Hinart ne fut pas rédigée après 1684 et avant 1688, mais seulement après septembre-octobre 1697. Jean-Baptiste Hinart déclare que le privilège de trente ans, donné en 1664, est expiré, ce qui conduit déjà à 1694 au plus tôt. Comme il ajoute qu'il écrit en temps de paix et que la première paix de l'époque, après 1694, est la paix de Ryswick (septembre-octobre 1697), la date que l'on substitue à celle qu'a donnée M. VARENNES est justifiée. Ceci est confirmé par les documents que nous avons trouvés aux Archives Royales de Suède.



FIG. 6. — Atelier de F. Josse Bacor. — Portière aux Armes de Lorraine et d'Orléans. — A l'Etat Autrichien.

de sa mort.

Il en résulte que l'on possède, avec les *Attributs de la Marine* d'après Jean Berain, un travail de l'atelier parisien de Jean-Baptiste Hinart, dont l'existence était demeurée inconnue.

* * *

Royales de Suède, à Stockholm.

On peut tenir pour certain, par conséquent, que "des débris" des ateliers de Beauvais, Jean-Baptiste Hinart parvint à "former une petite compagnie de ses élèves," et que, grâce à leur dévouement, il réussit à exécuter des ouvrages faisant "le principal ornement des appartemens [*sic*] de plusieurs personnes de premier rang."

Si diverses commandes importantes obtenues par Jean-Baptiste Hinart échurent finalement à Behagle, après que ce dernier eut provoqué l'arrestation pour dettes de son rival, le fait ne se produisit qu'en 1693 ou 1694, au plus tôt, ainsi qu'on peut le déduire des documents examinés en Suède.¹⁰

Or, les pièces des *Attributs de la Marine*, tissées pour Jean-Baptiste Colbert, Marquis de Seignelay, furent nécessairement exécutées entre 1683, époque à laquelle ce personnage devint Sous-Secrétaire d'Etat à la Marine, et novembre 1690, date

10. Jean-Baptiste Hinart mentionne comme ouvrages commencés par lui et repris par Behagle, les *Conquêtes du Roi de Suède* et "les Attributs de la Marine pour le Grand Amiral de France." Ces dernières pièces tissées pour le Comte de Toulouse, fils de Louis XIV et de Madame de Montespan (voir notre étude, dans: "Gazette des Beaux-Arts," 6e Période, Tome XVII, mai-juin 1937, pp. 329-334) ne doivent pas être confondues avec les *Attributs de la Marine* pour le Marquis de Seignelay, objet du présent article.

LES PORTIÈRES AUX ARMES DE LORRAINE ET D'ORLÉANS

La tenture des *Attributs de la Marine* fut exécutée, on l'a dit, avant 1690, date de la mort du Marquis de Seignelay.

Une dizaine d'années après, au plus tôt, et une trentaine ou quarantaine d'années au plus tard, les mêmes compositions gravées d'après Jean I Berain inspirèrent d'autres tapisseries: les portières aux armes de Lorraine et d'Orléans.

Cette seconde tenture comprend six pièces. Elle est caractérisée par la présence des armes du Duc Léopold de Lorraine et d'Elisabeth Charlotte d'Orléans, dont le mariage fut célébré le 13 octobre 1698.

Exécutée avant 1729, date de la mort du Duc Léopold,¹¹ les portières aux armes de Lorraine et d'Orléans appartenrent ensuite à son fils, François III. Ce dernier les emporta avec lui à Florence, lorsqu'il échangea la Lorraine contre le Grand Duché de Toscane (1736).

En 1765, après la mort de François III de Lorraine devenu l'empereur d'Allemagne, François I, ainsi que l'époux de l'impératrice Marie Thérèse, les portières aux armes d'Orléans et de Lorraine devinrent propriété de la couronne d'Autriche.¹² Elles appartiennent toujours à l'Etat autrichien et une de ces pièces vient d'être exposée à Paris, au Petit Palais, avec les *Trésors de Vienne*.¹³

L'auteur des cartons des portières aux armes de Lorraine et d'Orléans réussit avec une rare adresse à adapter au goût du XVIII^e siècle les deux compositions gravées d'après Berain, car on ne peut affirmer, en dépit de quelques similitudes, qu'il s'inspira directement des *Attributs de la Marine* tissés pour le Marquis de Seignelay.

C'est ainsi que l'auteur des nouveaux cartons imagina pour la partie inférieure de la composition caractérisée par le groupe de *Venus et l'Amour* (Fig. 5),¹⁴ une large vasque, ornée d'entrelacs, de motifs divers et des initiales "L C"; elle supporte l'ensemble de la légère construction servant de cadre à la décoration.

A la partie supérieure, au-dessus du motif cintré avec lequel se termine la gravure d'après Berain et la pièce correspondante des *Attributs de la Marine*, deux palmes entrecroisées ont été disposées; des acanthes garnissent les angles.

Ces adjonctions confèrent à l'ensemble du dessin un équilibre et une légèreté qu'il était loin de posséder primitivement.

Les amours, juchés de chaque côté au-dessus des figures ailées, ne sont plus à califourchon sur des aigles, comme sur la gravure d'après Berain, mais ont à côté d'eux des chiens, symbole de fidélité.

11. Mort en 1729 et non en 1723 comme l'indiquent différents auteurs autrichiens ou allemands.

12. E. RITTER VON BIRCK, *Inventar der im Besitze des allerhöchsten Kaiserhauses befindlichen niederländer Tapeten und Gobelins*, dans: "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen," T. I, 1883, pp. 237-238, Nos. XXVIII et XXIX; L. BALDASS, *Die Wiener Gobelinsammlung* (14^e livraison [après 1920]), Nos. 267 et 268; GÖBEL, *Op. cit.*, pp. 363-364.

13. *Trésors des Musées de Vienne*, Paris, 1947-1948, No. 256.

14. Elle a servi au tissage de deux portières, H. 3m88; L. 2m30 et 2m85 (BALDASS, pl. 268, série XXIX). C'est une de ces deux pièces qui a été exposée à Paris.



FIG. 7. — Atelier de Jean Peux à Schwabach. — Tapisserie avec le Groupe de Vénus et l'Amour. — Veste Cobourg.

Un seul zéphyr, désormais, domine le groupe de *Vénus et l'Amour*.

A la partie inférieure, enfin, le triton est inversé par rapport à la composition originale et au lieu de voir un fleuve à droite de même que sur cette dernière, ou un vieillard à l'exemple de la pièce correspondante des *Attributs de la Marine*, on note la présence d'une seconde nymphe.

Des initiatives plus considérables furent apportées par l'auteur des nouveaux cartons à l'adaptation de l'autre composition, la composition avec le *Zéphyr Armé d'un Trident* (Fig. 6).¹⁵

Afin de donner un pendant au précédent modèle, il s'est ingénié à introduire dans l'architecture offerte par la première gravure d'après Berain le motif central de la seconde, c'est à dire le *Zéphyr Armé d'un Trident*.

Un soubassement de marbre occupe presque toute la largeur du nouvel ensemble ainsi constitué. Il supporte, à son tour, le motif architectural mentionné sur lequel trône maintenant le *Zéphyr Armé d'un Trident*, tourné vers la gauche, alors qu'il re-

15. On a tissé quatre portières d'après cette composition. H. 3m80; L. 2m45 et 2m40 (BALDASS, pl. 267, série XXVIII).

garde à droite sur la gravure et la pièce correspondante des *Attributs de la Marine*.

Au-dessus de lui ont été disposées les armoiries de Lorraine et d'Orléans, dominées par un motif cintré où s'agrippent les oiseaux apparus sur les tapisseries des *Attributs de la Marine*.

D'autre part, tout le vide du fond jaune a été décoré de pampres.

Sur le piédestal du zéphyr on retrouve le bas-relief en camaïeu indiqué par la gravure, d'où proviennent encore les médaillons suspendus à proximité des figures ailées, toujours présentes.

* * *

Les six portières aux armes de Lorraine et d'Orléans n'ont pas de signature ni de marques. Néanmoins, leur origine semble ne pas pouvoir être mise en doute.

A l'instar d'autres portières, signées, cette fois, aux armes de Lorraine et d'Orléans, également conservées dans les collections de l'Etat autrichien,¹⁶ il doit s'agir d'ouvrages d'ateliers de tapisseries lorraines.

En 1698, un "bourgeois de Nancy," Charles Mitté, avait obtenu le brevet de tapissier du Duc de Lorraine. Mitté exécuta différentes tentures qui sont connues.¹⁷

Plus tard, en 1719, un autre tapissier de haute lisse, F. Josse Bacor, établit des ateliers au Château de la Malgrange près de Nancy; des lettres patentes, de 1721, donnèrent en outre à Bacor l'autorisation de monter, avec son associé, Sigisbert Mangin, des métiers de haute et basse lisse à Lunéville.

Il est probable que les portières aux armes de Lorraine et d'Orléans, inspirées des compositions gravées d'après Jean I Berain, sortirent, comme les portières signées mentionnées plus haut, des ateliers de la Malgrange.¹⁸

Leur directeur, F. Josse Bacor, qui est presque un inconnu jusqu'à présent, semble avoir été le descendant d'une ancienne famille de lissiers sur laquelle on a pu assembler différents renseignements.

En 1664, parmi les premiers lissiers de la Manufacture de Beauvais, figurait Philippe Bacoort, originaire de Bruxelles, mort le 3 octobre 1681; il avait un fils dont l'existence a été également signalée à Beauvais en 1676.¹⁹

Par la suite, plusieurs Bacoort travaillèrent à la Manufacture des Gobelins.²⁰

C'est ainsi qu'un document inédit, daté du 26 juin 1691, est l'acte d'apprentissage de Josse Bacoort, fils de défunt Cornil Bacoort, tapissier aux Gobelins.²¹ En 1710,

16. L. BALDASS, *Op. cit.*, pl. 266 (série XXVII). On en trouve d'autres inventoriées dans le travail mentionné de E. VON RITTER (série XXVI).

17. Voir: H. LEPAGE, *Les Tapisseries des Ducs de Lorraine* (Tirage à part du "Bulletin Archéologique du Comité de Travaux Historiques et Scientifiques," 1885).

18. Le tissage de ces portières signées date de 1721. Voir: Z. HARSANY, *La Cour de Léopold, Duc de Lorraine et de Bar (1690-1729)*, Nancy, 1938, p. 303.

19. G. H. QUIGNON, *La Manufacture Royale de Tapisserie de Beauvais, les Ouvriers Flamands et Wallons, de 1660 à 1713 (Annales du XXIIIe Congrès)*, Gand, 1913, p. 139 et sq.

20. Il existe une suite de tapisseries d'après Berain, dont des pièces inédites, sur lesquelles on reviendra un jour, sont signées: *Bacor*.

21. Archives Nationales, Minutier Central, Fonds XVII.

lors du baptême de son fils, le même Josse Bacoort, dont le nom est écrit "Bacor," prend la qualité de tapissier aux Gobelins.²²

Ce Josse Bacor est-il le même personnage que le F. Josse Bacor installé à Nancy? On ne peut l'affirmer, mais le fait est très probable, car le document publié par H. Lepage sur les tapisseries des Ducs de Lorraine nomme le directeur des ateliers de la Malgrange, "Josse Bacor," sans tenir compte de l'initiale "F" qui accompagne sa marque.

La connaissance du chemin suivi par les membres de la famille Bacoort ou Bacor, qui les conduisit de Bruxelles à Beauvais, puis de Beauvais aux Gobelins et enfin à Nancy, est instructive à plus d'un titre. Elle permet principalement de déceler des liaisons encore mal définies, qui, par l'intermédiaire de différents tapissiers, relient les uns aux autres la plupart des principaux ateliers de tapisserie de l'Europe occidentale à la fin du XVIIe siècle ou au début du XVIIIe.

TAPISSERIES TISSÉES PAR DES ATELIERS FRANÇAIS EN ALLEMAGNE

Si les relations entre certains ateliers français de la fin du XVIIe siècle et du début du XVIIIe sont encore parfois mal définies, l'histoire et les ouvrages des ateliers français établis en Allemagne vers la même époque commencent à être relativement connus depuis une vingtaine d'années.

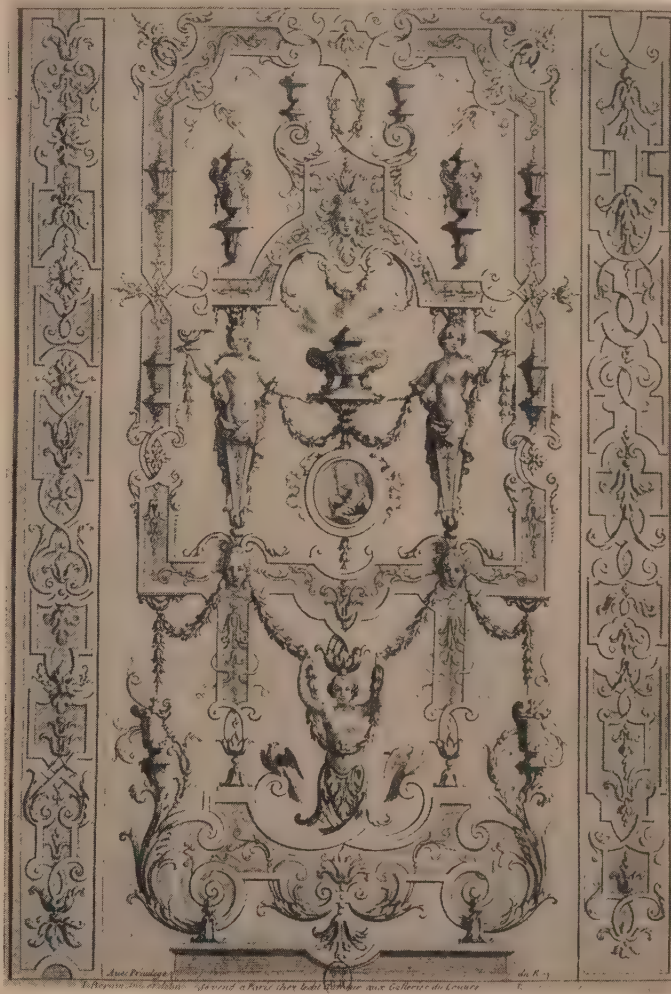


FIG. 8. — Composition ornementale gravée d'après Jean I Berain.

22. Bibliothèque Nationale, Département des Manuscrits, Fichier Laborde. Depuis la rédaction de ces lignes nous avons trouvé deux inventaires après décès de membres de la famille Bacor.



FIG. 9A. — Atelier de Jean Peux à Schwabach. — Tapisserie, côté gauche.



FIG. 9B. — Atelier de Jean Peux à Schwabach. — Tapisserie, côté droit.

Constitués, en effet, au delà du Rhin, par des lissiers français (des protestants émigrés à la suite de la Révocation de l'Edit de Nantes (1686)), dirigés par des Français, conservant une main d'œuvre française, ces ateliers se rattachent davantage à l'histoire artistique du pays d'origine de leurs artisans, à son influence, qu'à celle du pays où avaient été montés les métiers.

Ne disposant, pour commencer, que de cartons dessinés tant bien que mal par des peintres locaux, les entrepreneurs de ces ateliers français fondés en Allemagne n'hésitèrent pas à faire de larges emprunts aux tentures tissées avec succès par les manufactures royales de France.²³

Fidèles aux méthodes pratiquées aux XVII^e et XVIII^e siècles dans la région aubussonnaise dont ils étaient originaires, les directeurs de ces ateliers s'inspirèrent ensuite volontiers de gravures.

Comme l'ensemble des compositions ornementales d'après Berain fut plagié à Augsbourg par l'éditeur Jérémias Wolf dès la fin du XVII^e siècle, nombreuses furent alors les tapisseries tissées en Allemagne qui reproduisirent les motifs décoratifs imaginés par le dessinateur de la Chambre et du Cabinet de Louis XIV.

L'œuvre gravé de Berain, copié à Augsbourg, fut particulièrement mis à contribution par l'atelier de Jean Peux installé à Schwabach, petite ville de Franconie, entre Ansbach et Nuremberg.

Un recensement de la colonie française de la région, daté de mars 1716, donne le nom de "Jean Peux, maître tapissier, sa femme, deux filles et un fils;"²⁴ on retrouve, en 1737, parmi d'autres lissiers français: "Jean Peux, mard [marchand] et fabricant de Tapisseries, âgé de 71 ans..."

C'est entre ces dates que durent être exécutées les deux tapisseries d'après Berain, dont l'une est signée, conservées à la Veste Cobourg.

Le hasard, ou plutôt les avantageuses possibilités offertes par elle à des reproductions textiles, ont fait que l'une des pièces de Cobourg reproduit la même composition gravée d'après Berain ayant inspiré les tapisseries avec *Vénus et l'Amour* des *Attributs de la Marine*, ainsi que le modèle général des portières aux armes de Lorraine et d'Orléans.

Cette fois, en vertu d'une exception dérivant des pratiques alors souvent usitées à Aubusson, et conservées par ses transfuges, la gravure a servi directement au tissage de la tapisserie de Cobourg. On ne peut en douter, car l'ensemble de ses particularités ont été reproduites par le lissier.²⁵ Il est facile d'en juger par la comparaison des deux groupes respectifs de *Vénus et l'Amour* (Fig. 7).

23. Ils copièrent notamment des tapisseries de Beauvais. Voir nos études, dans: "Revue de l'Art Ancien et Moderne," T. X (1930) et T. XI (1931); "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français," 1933; "Hyphé," No. 2, mars-avril 1946.

24. Avant Jean Peux, les Claravaux eurent un atelier de tapisserie à Schwabach; voir: H. GÖBEL, *Wandteppiche, Teil III, Band I* (1933), pp. 253 et sq.

25. Les contrefaçons de l'œuvre gravé de Berain publiées à Augsbourg sont inversées par rapport aux gravures originales.



FIG. 10. — Atelier de Jean Peux à Schwabach. — Tapisserie. — Collection Privée, Suède.

Mais, là encore, des modifications du dessin initial peuvent être constatées et les amours, ainsi que les aigles à la partie supérieure, ont été remplacés par des corbeilles de fleurs.

Des dimensions précises ayant du être fixées au tapissier,²⁶ il s'est servi pour l'augmentation des parties latérales d'une autre composition empruntée à l'œuvre gravé de Berain (Fig. 8).²⁷

Seule initiative de Jean Peux, ou du peintre à son service—une bordure d'un dessin assez fruste et maladroit encadre la pièce.

Plusieurs tapisseries paraissent procéder de cette pièce portant la signature de Jean Peux, tissée à Schwabach.

La plus proche a paru dans le commerce à Berlin (Figs. 9A et 9B).²⁸

Encadrée d'une bordure de feuilles d'acanthé tournante, qu'interrompent des cartouches ornés, elle montre les mêmes motifs décoratifs que la tapisserie de

26. La pièce mesure 3m36 de haut sur 4m65 de large.

27. Voir notre ouvrage, *Jean I Berain, Op. cit.*, T. 2, p. 104, No. 115. La gravure originale a été exécutée par Jean Dolivar.

28. H. 3m20; L. 4m60.

Cobourg.

Au bas, cependant, le triton et les chevaux marins d'après l'estampe de Berain ont disparu.

Ils sont remplacés par une sorte de piédestal recouvert d'un tapis imité de la Savonnerie, qui sert de base au groupe de *Vénus et l'Amour*. Un jeune garçon et une jeune fille agenouillés de part et d'autre du tapis, présentent des corbeilles de fleurs à la déesse. A la partie supérieure, les aigles ont été rétablis.²⁹

Dérivant toujours de la même pièce signée par Jean Peux à Schwabach, deux autres tapisseries ont été encore signalées. Elles révèlent l'effacement progressif des éléments empruntés à Berain, au profit d'ornements et de personnages plus familiers à l'art et au style du XVIII^e siècle.

Avec l'une de ces tapisseries, également dans le commerce à Berlin vers 1930, les motifs d'après Berain n'ont subsisté qu'en partie; les panneaux latéraux sont réduits.³⁰

Quant au groupe central de *Vénus et l'Amour* (Fig. 11), il a cédé la place à des personnages d'après Watteau gravés en 1725 par H. S. Thomassin.³¹

Un motif central identique (Fig. 12) est montré par la dernière tapisserie appartenant à une collection suédoise (Fig. 10).³²

Les changements apportés à ses ornements, les nouveaux personnages de la Comédie Italienne qu'elle assemble—tel que l'acteur Raymond Poisson, d'après Netscher, connu par la gravure de Gérard Edelinck et ses imitations, notamment celle qui a été publiée par H. Bonnart—limitent les derniers souvenirs de Berain que cette pièce révèle.

Comme la plupart des autres tapisseries des ateliers français en Allemagne, sa valeur artistique médiocre ne l'empêche pas de constituer un très appréciable document sur les transformations et l'expansion de l'art décoratif français de la fin du XVIII^e siècle, en général, ainsi que sur les influences de l'œuvre de Berain, en particulier.

* * *

En même temps qu'elle offre l'occasion de fournir des renseignements inédits, ou peu connus, sur les productions de plusieurs ateliers français, l'étude des différentes pièces tissées d'après deux compositions de l'œuvre gravé de Berain permet d'avancer des considérations d'une plus large envergure. De ces considérations, se

29. Cette pièce anonyme à fond marron était accompagnée de quatre autres pièces plus étroites imitées en partie de l'œuvre gravé de Berain.

30. H. 5m20; L. 4m50.

31. E. DACIER ET A. VUAFLARD, *Jean de Julienne et les Graveurs de Watteau au XVIII^e Siècle*, Paris, 1925, 3 vols., T. 3, pl. 84. Ce même groupe et le tapis imité de la Savonnerie sont visibles sur une tapisserie du Château de Charlottenbourg, travail présumé de l'atelier des Barraband à Berlin, exécuté sans doute, vers 1740. La constatation de ce fait a entraîné H. Göbel (*Wandteppiche, Teil III, Band I* (1933), *Band II* (1934), p. 90) à émettre plusieurs hypothèses qui prêtent à discussion.

32. JOHN BOTTIGER, *Tapisseries à Figures des XVI^e et XVII^e Siècles Appartenant à des Collections Privées de Suède*, Stockholm, 1928, p. 115, No. 95 (H. 3m25; L. 4m54).



FIG. 11. — Atelier de Jean Peux à Schwabach. — Tapisserie. — Veste Cobourg (Détail de la Fig. 7, à comparer avec la Fig. 12).

mais qui, néanmoins, doit être reconnu comme le metteur en page ou même le véritable auteur des cartons.

En demeurant, toutefois, en relations étroites avec l'esprit et le style des planches gravées d'après Berain, les tentures qu'elles inspirèrent réussirent à caractériser un moment de l'évolution de la tapisserie et de son décor.

Sans délaisser les motifs essentiels du style Louis XIV—symétrie, ordonnance rigoureuse, stricte équilibre des pleins et des vides—elles parvinrent à marquer le début d'un véritable renouveau.

Abandonnant les événements contemporains, les scènes mythologiques, les

dégagent, ainsi qu'on l'a annoncé au début de cette étude, les grandes lignes de l'influence exercée sur la tapisserie par le dessinateur de la Chambre et du Cabinet de Louis XIV.

Ornemaniste avant tout, Berain employa le plus souvent son activité à "éveiller les esprits," à les stimuler, laissant aux artistes et aux artisans disposés à exploiter ses compositions, la faculté de les simplifier ou de les augmenter, de les transposer, enfin, selon leur propre initiative au bénéfice de l'œuvre à réaliser.

Il en résulte qu'entre Berain et les tapissiers intervenait un intermédiaire, peintre ou dessinateur, dont le nom fut éclipsé par celui du dessinateur de la Chambre et du Cabinet de Louis XIV,



FIG. 12. — Atelier de Jean Peux à Schwabach. — Tapisserie. — Collection Privée, Suède (Détail de la Fig. 10, à comparer avec la Fig. 11).

allégories à la gloire du souverain, les tapisseries inspirées de l'œuvre gravé de Berain, avec leurs personnages peu nombreux cédant la place aux éléments ornementaux, firent retrouver à l'art textile les lois décoratives qui avaient assuré le succès des lissiers du Moyen Age.

L'esthétique qu'elles annonçaient devait bientôt se préciser et s'épanouir avec un Claude Audran, qui passe pour en être le véritable instigateur. Le mérite, pourtant, de cet important changement revient à Berain, dont l'influence, en définitive, au cours d'une période de transformations et de recherches, s'avère aussi capitale pour la tapisserie que pour les autres branches des arts industriels et somptuaires.

ROGER-ARMAND WEIGERT.





DON QUIXOTE AND HIS FRENCH ILLUSTRATORS

ONE may recall the passage in *Don Quixote*, where Sancho, looking at the mural decoration in a hostelry representing the stories of Helen and Paris, of Dido and Aeneas, declares: "I will lay a bet that before long there won't be a tavern, roadside inn or hostelry where the story of our doings will not be painted."

Sancho's expectations have been fulfilled. As a result of the fabulous success

of Cervantes' novel throughout the centuries, the adventures of the great hidalgo and of his companion have been celebrated in every artistic medium, in every possible style, all over the world. The story is told in a monumental volume, published in 1946 in Madrid, *Historia Gráfica de Cervantes y del Quixote*, and as for book illustrations, the Keller collec-



FIG. 1. — JEAN MOSNIER. — Sancho and the Girls from Toboso, Mural panel. — Château de Cheverny.



FIG. 2. — JACQUES LAGNIET. — Don Quixote and the Daughters of the Innkeeper, print. — Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris.

tion in Boston is a most eloquent testament of Don Quixote's universality.

However, the iconography on the subject is particularly rich, continuous and original in France. This is, after all, not surprising, for of the total number of translations published in various countries, France heads the list with fifty-two, from 1614 to 1934.

What I would like to do, precisely, is to try to link the literary fortune of the novel with its artistic interpretation. But this is far from easy. In the first place, I cannot, in an article, enter into a lengthy analysis; and secondly, the parallel between art and literature cannot always be drawn with precision, for the simple reason that such a parallel is sometimes very doubtful.

Nevertheless, I do think that by combining the two, one may try to characterize, however sketchily, the various aspects in which the French have visualized *Don Quixote*, and to show how, from century to century, the Spanish masterpiece has been colored by the successive moods of French genius.

As soon as it appeared, the book was read and appreciated by the French in the original. Spanish was much used at Court, and a lady like Madame de Chevreuse, for instance, found no difficulty reading it. On the other hand, Spanish literature attracted the French under Louis XIII, as Corneille's *Le Cid* was soon to testify. But translations came very early. César Oudin did the first part in 1614, and de Rosset the second in 1618; from 1632 on, the two have been reunited and constantly re-edited. Their rendering is remarkably accurate, with the emphasis on the humorous and jovial. In fact, it is so good that the latest French translation of *Quixote* is based on the Oudin-Rosset text, and tries to retain its archaic flavor. Already in 1677, when a new version by Filleau de Saint Martin appeared, Madame de Sévigné declared that, although she enjoyed it, it would not eclipse the old one. Indeed, Filleau de Saint Martin is far less faithful than his predecessors, because he is too preoccupied with adapting the novel to the taste of his compatriots — (“*accommoder tout cela au génie et au goût des Français*”).

In any case, *Don Quixote* was widely read and highly praised. “I could read

Don Quixote all my life without being bored for one minute. Of all the books which I have read, it is the one which I would most like to have written . . ." writes St. Evremond, one of the most fastidious critics of that day. Allusions to various characters and episodes in the book are to be found in letters exchanged at the time and are proof that they were familiar to everybody. For instance, in 1687 Boileau writes to Racine from Bourbon, where he is taking the cure, that he spends his time with an abbé, a doctor and an apothecary. "In short," he says, "I spend my time just as Don Quixote did with his curate, his barber and the bachelor Samson Carrasco. I have also a housekeeper; I need only a niece. But of all these people, I am the one who plays his part best, for I am nearly as crazy as *he* was." The same Boileau, by the way, had written a playful epitaph for Rozinante.

The XVII Century had also produced imitations, more or less direct, of *Don Quixote*; this is what Saint-Amant called *quichotiser*. It is significant that in such imitations only the burlesque side of the original is stressed or developed. This is the case, for instance, in Charles Sorel's *L'Anti-Roman ou le Berger Extravagant*



FIG. 3. — CHARLES COYPEL. — Don Quixote and the Daughters of the Innkeeper. — Musée Jacquemart-André, Paris.

(1628), where the Spanish hero has become the son of a Parisian draper.

Now the illustrations express the same tendency. The first translations were not illustrated, except by a frontispiece in the 1618 edition. Not until 1665 do we find a series of plates. These are very poor in composition and execution, and of course with not a single touch of local color; but in them the engraver shows a decided taste for the grotesque episodes. In this vein Jean Mosnier had already painted a series of murals in the Château de Cheverny for Maria de Medici; he selected, for instance, the comical incident when Sancho falls on his knees before the country girls from Toboso, calling one of them "queen, and princess, and duchess of Beauty," while his master, for once, remains perfectly cold, refusing to see anything but "three country wenches upon as many asses" (Fig. 1).

You would find an equally crude and jovial treatment of the subject by Jacques Lagniet, who, about 1640, made a set of prints entitled *Les Aventures du*

Fameux Chevalier Don Quichotte de la Manche et de Sancho Pança son Ecuyer. This realistic and even coarse interpretation narrows *Don Quixote* down to a picaresque novel (Fig. 2). In short, the XVII Century French illustrated the book as they would have illustrated Scarron's *Roman Comique*.



FIG. 4. — CHARLES COYPEL. — Dorothea (left); the Wooden Horse (right), Gobelins tapestry. — Musée des Gobelins, Paris.

introduced by Coypel, who is the first great French illustrator of *Don Quixote*. In 1714, at twenty, Charles Coypel was commissioned to draw the first cartoon for a set of Gobelins tapestries; in 1751, thirty-seven years later, he executed the last one. There are twenty-eight in all. One of them illustrates the very same scene treated by Lagniet (Fig. 3).

Charles Coypel is a curious figure. He had literary ambitions, and he wrote various plays, among them *Les Folies de Cardénio*, an heroicomic play with a ballet. The young king, Louis XV, himself danced in the ballet in 1720; however, he thought that the play was a poor one, and so did the public. The interesting thing about it is, of course, that the subject comes from *Don Quixote*, either directly or through another French tragi-comedy published under the same title in the XVII Century. Coypel was indeed interested in Spain. One of his contemporaries praised him precisely because of his concern with local color: "M. Coypel's illus-



FIG. 5. — CHARLES COYPEL. — Dorothea, print for *Les Principales Aventures de l'Admirable Don Quichotte Représentées en Figures*, etc. — The Hague, 1746.

teristic of these pictures, which becomes striking when you look at a whole series, is the general atmosphere of elegance and luxury. Beautiful landscapes, gardens, porticoes, palaces—that is the décor; as for the personages, they are smiling, graceful, very well dressed and obviously well behaved. We seem to have come a long way from the vulgar pictures of the XVII Century—all the way from the burlesque to the gallant. Such is the Princess of Micomicon, asking Don Quixote to restore her to her throne, or again, the hero dancing at the ball given by Don Antonio. One of the tapestries shows him riding the wooden horse, which is supposed to take him and Sancho through the air. The amusing

trations are the best because he took great pains in collecting documents about Spanish costumes, customs and manners; for that purpose he had drawings especially executed on the spot, and sent to him; and the Spanish themselves agree that he has represented everything faithfully."

I do not know what the Spaniards thought of these tapestries, or even what they think of them today; but certainly we are less impressed by their Spanish character than by other merits. In the first place, they are brilliantly composed. Coypel may have been a poor dramatist, but he had a feeling for the theatre. Each of the scenes is a good piece of stage setting. Another charac-



FIG. 6. — CHARLES COYPEL. — The Wedding of Gamacho, print for *Les Principales Aventures de l'Admirable Don Quichotte*, etc. — The Hague, 1746.



FIG. 7. — FRAGONARD. — The Friends of Don Quixote Throwing his Books Away, drawing. — British Museum, London.

thing about this last picture is that Cervantes, describing the scene, had actually written, "He mounted Clavileño, and, as he had no stirrups and his legs hung down, he looked like nothing so much as some Roman figure painted or embroidered on a Flemish tapestry." The left part of the same hanging is the story of Dorothea, disguised as a young lad (Fig. 4).

The magnificent environment, or *alentours* of these tapestries, add to their decorative splendor; indeed, they distract attention from the main figures. There is a tendency to look at the frame instead of looking at the pictures, and Don Quixote simply disappears under a shower of roses.

But some publishers were quick to realize that the pictures, isolated from their gorgeous environment, would make perfect illustrations for the book. Since 1723 they have been reproduced by such engravers as Picart, Surugue,

Cochin, Lépiciér, Tardieu, etc. (Some new subjects were added by other artists, notably Cochin and Boucher.)

We see again, for instance, the story of Dorothea disguised as a young shepherdess, being found by the curate and Cardenio (Fig. 5). Another print represents one of the ballets danced at the wedding of Gamacho, which pleased Don Quixote so well. "It was performed by beautiful young maids between fourteen and eighteen years of age, clad in light green, with their hair partly filleted up with ribbons and partly hanging loose about their shoulders. They were led by a reverend old man and a matronly woman, both much more light and active than their years seem to promise. They danced to the music of Zamora bagpipes; and such was the modesty of their looks and the agility of their feet, that they appeared the prettiest dancers in the world" (Fig 6).

Obviously, Coppel has not retained anything of the rustic flavor of the scene; these are not country girls; they are no more shepherdesses than the shepherdesses of Boucher. He has been careful also not to show the other aspect of the wedding — the one that appeals so much to Sancho — the bonfire with the pots and pans,

the trees garnished with an infinite number of hares and plucked fowls; the sheep soaked in grease, and the magnificent steer, "into whose ample belly twelve little emboweled suckling pigs had been sewed, to give it a more savory taste." Instead, there is a refined, exquisite air of *Fête Galante* about the picture. Don Quixote has entered the enchanted gardens of Watteau.

A kindred spirit is to be found in Florian's translation, illustrated by Lefebvre and Le Barbier, a very loose but very smooth and elegant one, quite adapted to the taste of the salons. One could say about it what Philip Hofer wrote about Coypel's compositions: that Don Quixote looks almost a dandy and a courtier in disguise; indeed, he looks like a *petit-maitre*. As for Sancho, he has become a sort of Figaro. Now, as Flaubert puts it, "What a poor creation Figaro, as compared to Sancho! How well you picture Sancho eating onions, spurring his donkey along and talking with his master on these roads of Spain, which are not described anywhere. But Figaro, where is he to be found? At the Comédie Française."

Natoire entered into competition with Coypel, and executed ten cartoons for tapestries (but this time it was the Beauvais factory which gave the commission). His vein is somewhat more vulgar, but he also reminds us, if not of the Comédie Française, at least of the Opéra-Comique.

Just as in the XVII Century, various imitations of the novel appeared in the XVIII Century, such as *L'Histoire des Imaginations Extravagantes de M. Oufle, causées par la lecture de livres qui traitent de la magie* (1710), or again, *Le Désespoir Amoureux, ou les Nouvelles Visions de Don Quixote* (1747).

XVIII Century writers, however, do not seem to have enjoyed *Don Quixote* as much as their fathers did. Curiously enough, these great polemicists did not perceive its satirical value and its destructive irony — characteristics which were to be discovered later, and even to be overplayed. Montesquieu hardly mentions the book, though he does except it from his general scorn of Spanish literature. Harry Levin made the very illuminating remark that Vol-



FIG. 8. — End of Sancho's Governorship, print for an English edition of *Don Quixote*, 1792.



FIG. 9. — EUGENE DELACROIX. — Don Quixote.

taire, in order to deflate optimism in *Candide*, uses just the same method which Cervantes used to deflate heroism; but Voltaire did not find *Don Quixote* even amusing. Only the warm, enthusiastic temper of Diderot seems to have appreciated the generous hidalgo.

"I love fanatics," says Diderot, "not the kind of fanatics who want to force some absurd religious creed down your throat, threatening to cut it otherwise, but these innocent fellows who, being strongly imbued with some hobby, see nothing comparable to it, and fight for it with all their energy; those who go about in the streets, in the houses, summoning all passers-by to agree with their mania, or to acknowledge the superior charm of their Dulcinea over all the creatures of the world."

Diderot's friend Fragonard was to lend a new liveliness to Cervantes' book. It is fitting that the illustrator of *Orlando Furioso* should have become the illustrator of *Don Quixote*. He made nineteen drawings for the subject, which unfortunately never appeared in book form. Some of them reveal him once more as an alert, cheerful story-teller (Fig. 7). Some, besides freedom and vivaciousness, possess a sort of epic grandeur which makes Fragonard the authentic precursor of Daumier.

With Romanticism, we enter a new phase in the history of *Don Quixote* in France. Spain appealed to the Romantic imagination; it will be enough to recall, in passing, such titles as Hugo's *Hernani* and *Ruy Blas*, Gautier's *España* and Mérimée's *Carmen*. (Mérimée, by the way, wrote a preface to *Don Quichotte*, and gave that name to one of his comedies.) But, of course, the Romantics see Spain in a new light, quite different from Beaumarchais' light-hearted and frivolous view. As for Cervantes, they discover in his book all sorts of serious and even tragic undertones.

In the first place, they view it as a kind of revolutionary machine which conceals beneath its superficial good humor a powerful social explosive. The philosophers of the XVIII Century had failed, as we have noticed, to sense this dangerous load. One of them, however, toward the end of the century, had acclaimed Cervantes, together with Rabelais, as the liberators of the European mind, op-

pressed by clerical and aristocratic domination. He was Bernardin de Saint-Pierre.

We do not have, as far as I know, any French picture reflecting the revolutionary color in *Don Quixote*, but some could be found in England. There is, for instance, an English print in which an allegorical figure, armed with a mirror, precipitates a chivalric character resembling Don Quixote into a dark abyss. And this is the caption: *Truth, with her Mirror, dispelling the visions of Gothic superstition*.

In this connection, however, we find a rather curious print, which also came out in England in 1792, but which was undoubtedly inspired by the French Revolution. Indeed, at first sight one would think it a street massacre in Paris, with sans-culottes, complete with Phrygian



FIG. 10. — GUSTAVE DORÉ. — Don Quixote Reading, illustration for the Viardot translation, 1863.

cap, in the process of beheading some unfortunate aristocrat, while others in the distance brandish incendiary torches. In fact, it is simply an episode from *Don Quixote*, namely, the sad ending of Sancho's governorship in Barataria; one recognizes the poor fellow being squeezed between two shields (Fig. 8).

To come back to Bernardin de Saint-Pierre, he wrote in his *Etudes de la Nature* in 1796: "The cause of human felicity and of religion itself was on the brink of despair, when two men of letters, Rabelais and Cervantes arose — the one in France, the other in Spain — and shook the foundations of both monastic power



FIG. 11. — GUSTAVE DORÉ. — Don Quixote in Bed, illustration for the Viardot translation, 1863

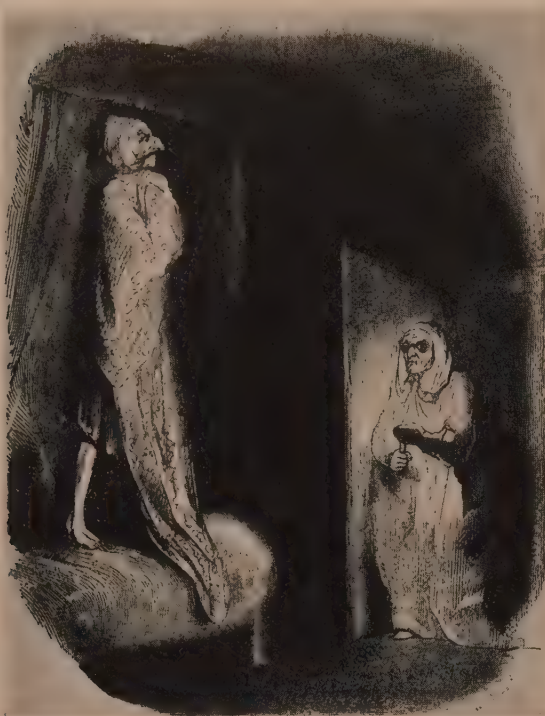


FIG. 12. — TONY JOHANNOT. — Don Quixote and the Matron, illustration for the Viardot translation, 1863.

and chivalry. In leveling those two colossi to the ground, they employed no other weapon than ridicule — that natural contrast to human terror. Like children, the nations of Europe laughed, and resumed their courage."

Now this is just the line which Victor Hugo is to take thirty years later. "There are, between the Middle Ages and modern times, following feudal barbarism and placed, as it were, for a conclusion, two Homeric buffoons, Rabelais and Cervantes. To sum up horror by laughter is not the least terrible manner of doing it. It is what Rabelais did. It is what Cervantes did."

It is only fair to add that in a later period, Hugo was to introduce some discriminating remarks: "The raillery of Cervantes has nothing of the large Rabelaisian grin. It is the fine humor of

the noble, after the joviality of the curé. 'I am the Señor don Miguel Cervantes de Saavedra, caballero, poet-soldier, and, as proof, one-armed.' There is no broad, coarse jesting in Cervantes, scarcely a flavor of elegant cynicism. The satirist is fine, sharp-edged, polished, delicate, almost gallant; he would even run the risk of diminishing his power by his affected ways, had he not had the deep poetic spirit of the Renaissance, which saves his charming grace from becoming prettiness."

Not only do the Romantics consider *Don Quixote* a redoubtable book; they consider it a bitter and a somber one. Chateaubriand, of course, was one of the first to strike that note. "I can explain Cervantes' masterpiece and its cruel gaiety only by a sad reflection. When one considers existence as a whole, and weighs its good and evil, one feels tempted to long for any accident that brings forgetfulness with it, as a means of escaping from oneself. Putting religion aside, happiness lies in not knowing oneself and in reaching death without having felt life."

Meanwhile, in Switzerland, de Sismondi explained to an audience which apparently lacked any sense of humor, that *Don Quixote* is a deeply melancholy book — indeed, "the saddest book that was ever written."

This attitude was to become a commonplace among the Romantics, including the young Flaubert, who exclaimed, "What a book, what a book! how cheer-

fully melancholy." This cheerful melancholy is the exact counterpart of that sad cheerfulness, "*cette mâle gaieté, si triste et si profonde*," which Musset discovered in Molière's *Misanthrope*. And indeed the people who read a bitter meaning between Molière's lines are the same ones who found Cervantes so mournful, and for the same reason. In both works idealism is derided.

According to Vigny, it was neither Molière's nor Cervantes' intention to make people laugh at virtue, for both were true champions of idealism. But both made the same mistake — chose a ridiculous hero. That is why he, Vigny, will select a pathetic hero instead.

"After having thought it over for a long time," writes Vigny, "I have realized that the majority of readers are eternally mistaken about the mind of the defenders of Enthusiasm and Idealism, if, as is the case with Cervantes and Molière, they make it appear ridiculous simply in order to warn against its excesses. That is why I have decided to represent it not as ridiculous, but as unhappy, so that pity, not laughter, would be aroused. Thus there will be no possibility of misunderstanding, and society would have to condemn itself, not the hero."

If we now look at Romantic illustrations for a reflection of these new moods, that is, for a deeper, more sarcastic or more tragic interpretation, we will not find it — at least not immediately. Tony Johannot and Granville, for instance, still show the light, amusing side, and from that point of view, they simply continue the XVIII Century tradition. A darker vein appears in Nanteuil, but it is mainly in the somber picturesqueness of the landscapes. One might have thought that the subject would appeal to the great chronicler of Romantic melancholy, Eugène Delacroix. In fact, Delacroix did paint a *Don Quixote* in 1824. That was the time when he was deeply interested in Spain; he felt great enthusiasm for Velasquez and Murillo; he dreamed about Philip II and the Inquisition; and this little painting does possess a Spanish flavor. But one must admit that it is disappointingly superficial, as far as moral insight is concerned — particularly if one remembers what a striking, powerful, and symbolic image Delacroix gave of that other madman, Tasso (Fig. 9).

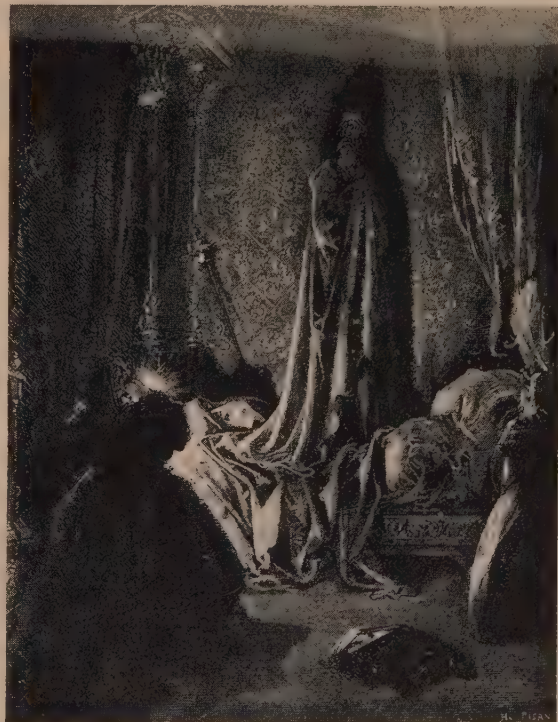


FIG. 13.—GUSTAVE DORÉ. — Don Quixote and the Matron, illustration for the Viardot translation, 1863.



FIG. 14. — GUSTAVE DORÉ. — Don Quixote and Sancho in the Sierra Morena, illustration for the Viardot translation, 1863.

a curious one, and he states it himself. "There are books," he writes in 1860, "which suggest ideas for pictures; but the more perfect those books are, the less chance they have to make an impression on the imagination when translated into painting. This is the case with Molière, Racine, and Cervantes." In other words, the very perfection of *Don Quixote* was an obstacle to its pictorial interpretation.

At the time, however, when Delacroix was writing these rather discouraging reflections, two artists were ready to challenge them. One was Gustave Doré. His illustrations for the Viardot translation in 1863 (the same translation that had already been illustrated by Tony Johannot in 1836) brought out something that was lacking in all his predecessors. Namely, Doré restores the dignity of the hero. His predecessors, how-

The painter himself did not value this canvas very highly; he confesses in his diary that *Don Quixote* was one of the little pictures which he executed rather hastily in order to make money, for he was anxious at the time to buy drawings at the Géricault sale. But he could have resumed the subject later and he never did, although he illustrated Ariosto and Byron again and again. The reason behind it is



FIG. 15. — DAUMIER. — Don Quixote. — Neue Pinakothek, Munich, Germany.

ever charming or spirited, had been incomplete and superficial in two ways. In the first place, they made *Don Quixote* an exclusively comical character. They had shown none, or very little, of the respect and sympathy he inspires. After all, as Sainte-Beuve puts it, *Don Quixote* is the last descendent of the Cid. "*C'est le Cid des Petites-Maisons.*" This means that he has degenerated only as far as his mind is concerned; but his heart is whole. Consequently, one must picture him noble even in the midst of ridicule. This is just what Doré tried to do.

On the other hand, illustrators before Doré had been unimaginative in the sense that they had represented things around *Don Quixote* as they were, and not as he saw them. Obviously, they should have tried to transfigure them in order to raise them, so to speak, to the level of his own dreams.

And, again, that is what Doré attempted to do (Fig. 10).

Even the figure of the poor hidalgo lying in bed, bruised and all patched up after one of his misadventures, retains a sort of pathetic majesty, and there is still a flame in the one eye which is not closed (Fig. 11).

The best way, perhaps, to realize what degree of prestige Doré restored to the hero is to compare the treatment of a single episode by Tony Jahonnot and by Doré himself.

I select, on purpose, one of the most grotesque incidents in the book. Poor Don Quixote is again lying in bed in a rather pitiful condition. In the middle of the night he hears a noise, and suspects it may be a lady, Altisidora, who is paying him this unexpected visit. Then, writes Cervantes, "Up he got in bed, wrapped



FIG. 16. — DAUMIER. — Don Quixote. — Neue Pinakothek, Munich, Germany.



FIG. 17. — COROT. — Don Quixote. — Cincinnati Museum, Cincinnati, Ohio.

in a yellow satin quilt, with a woolen cap on his head, his face and his moustachios bound up — the face to heal the scratches, and the moustachios to keep them down. In this posture he looked like the strangest apparition that can be imagined.

“ . . . He fixed his eyes on the door, and where he expected to see the yielding and doleful Altisidora, he beheld a most reverend matron approaching, in a white veil and carrying a lighted candle. Don Quixote watched her motions and took her to be some witch or enchantress. But if he was astonished at the sight of such a figure, she was no less affrighted at his, so that as soon as she spied him there, wrapped up in yellow, so lank, bespatched and muffled up, she cried, ‘Bless me! what is this?’ ”

Tony Johannot’s amusing but meager composition expresses only the caricaturish side of the scene (Fig. 12). Doré’s Quixote, on the other hand, ridiculous as

he is, cuts a superbly impressive figure. The artist’s broad draftsmanship, his dramatic handling of the light and shadow effects, lend to the whole scene an almost grandiose character (Fig. 13). Another merit of Doré consists in having gone to Spain, and in having studied the landscape, so that his heroes feel really at home in his pictures, since they profile themselves against familiar backgrounds; for instance, Doré has recaptured the austere grandiosity of the Sierra Morena, which provides such a fitting framework for the magnanimous deeds of Don Quixote (Fig. 14).

Another artist, however, was to draw the portrait of Don Quixote with infinitely more sobriety and power. In the solitude of his old age, it seems that Daumier was obsessed by the wandering knight, followed by his squire. Again and again, in drawings and paintings, in charcoal studies and in wood-engraved vignettes, he sketches the two — always together. Very rightly he understood that Don Quixote is complete only when escorted by Sancho. For only this perpetual antithesis and this sort of lame alliance give full meaning to the book (Fig. 15).

This point was, of course, very clearly seen before Daumier. Victor Hugo in particular had been only too pleased to find there a magnificent illustration for his

theory about the sublime and the grotesque. In fact, Hugo's reflections on the subject probably provide one of the best commentaries on Daumier.

"In Cervantes," writes Hugo, "a newcomer, merely glimpsed at in Rabelais, puts in a decided appearance. It is Common Sense. You caught sight of it in Panurge; you see it plainly in Sancho Panza. It arrives like the Silenus of Plautus; and it may also say, 'I am the god mounted on an ass.' Cervantes makes Common Sense bestride Ignorance; and at the same time, completing his profound satire, he gives Fatigue as a nag to Heroism. Thus he shows, one after the other, the two profiles of man, and parodies them, without more pity for the sublime than for the grotesque.

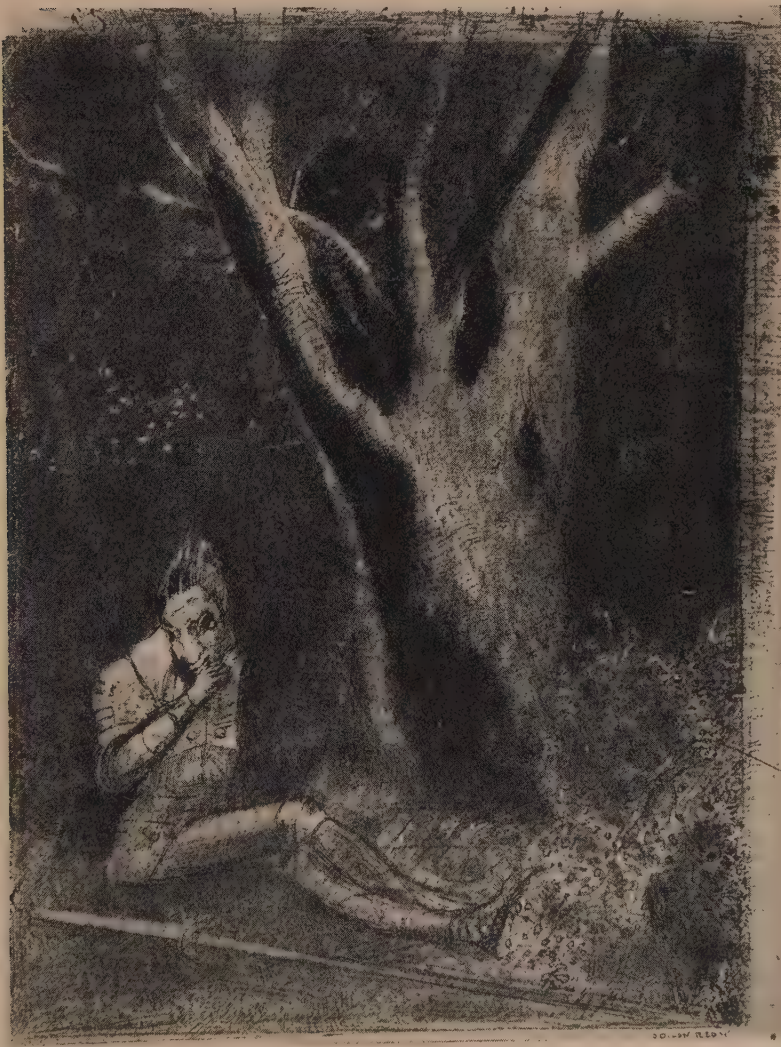


FIG. 18. — ODILON REDON. — Don Quixote, drawing. — Paul J. Sachs Collection, Cambridge, Massachusetts.

"Behind the equestrian figure, Cervantes creates and gives movement to the asinine personage. Enthusiasm takes the field; Irony follows in its footsteps.

"The invention of Cervantes is so masterly that there is between the man type and the quadruped complementary statuary adhesion; the reasoner, like the adventurer, is part of the beast which belongs to him, and you can no more dismount Sancho Panza than Don Quixote."

There are, of course, other lines not quite so solemn, which could be used as captions for the famous pair. In his book, *On Love*, Stendhal has played upon the comparison in order to bring about an impertinent conclusion.

"Prosaic is a new

word (and I have come to like it). The best way to define it is to take *Don Quixote* and the perfect contrast between the master and his squire. The master tall and pale, the squire fat and rosy. The one all heroism and courtesy, the other all selfishness and servility; the one always full of extravagant and pathetic fancies, the other a model of conventionality and a mine of wise sayings; the one always nurturing his mind with heroic and perilous dreams, the other pondering over some wise plan which invariably takes into account all the shameful and selfish little impulses of the human heart. . . . A woman ought to have a prosaic husband, and should take a romantic lover."

Daumier's evocations have something so unforgettable, so definitive about them that they cannot be surpassed — and I will only recall the names of such minor illustrators as Schall, Deveria, Lami, Bertall, and Vernet. None of their pictures compares with this lean figure, desiccated with passion, attenuated by fasting, a body that is hardly more than a panoply on a skeleton profiled against desolate landscapes (Fig. 16).

If we now turn to literature for one moment, we find in the second half of the century some famous cases of quixotism.

Madame Bovary had appeared in 1857. About twenty years later, Emile Montégut, the critic of the "Revue des Deux Mondes," explained in an article that the real significance of the book was beginning to emerge.

"Do you know," wrote Montégut, "that this book is one of those which mark an epoch, not only in literary history, but in the moral history of a nation, because it puts an end to some long prevailing influences, and by so doing changes the perspective of the public mind? *Madame Bovary* has achieved, against the false ideal which the Romantic school had made fashionable, and against the dangerous

sentimentality which resulted from it, exactly what *Don Quixote* had achieved against the chivalrous mania in Spain. Just as Cervantes killed the chivalrous mania with the weapon of chivalry itself, Flaubert has ruined the romantic ideal through the devices of Romanticism."

Needless to say, when Flaubert read the article, he was indignant: "Montégut compares me to Cervantes! I am not modest; still, al-



FIG. 19. — GUS BOFA. — Don Quixote and Sancho, illustration for *Don Quixote*.

though I was alone in my study when I read this, I turned red with shame. Is it possible to be more disgustingly stupid?"

However, that indignation itself is very revealing, for Cervantes was Flaubert's idol. *Don Quixote* had been his favorite book since he was eleven, and he was even then taking notes on it. At thirty, he writes, "When I analyze myself, I find the influence of *Don Quixote* still fresh and powerful in me." All his life he went on rereading it, and with an ever-increasing admiration, all culminating in the exclamation, "What a gigantic book! Does there exist a greater one?"

But Flaubert is much more than a passionate reader and a passionate admirer of *Don Quixote*. In one famous passage of his correspondence he makes the striking confession, "I find all my origins in a book which I knew by heart before I could read: *Don Quixote*."

This does not simply mean that when he was a little boy he was being read to aloud by old M. Mignot; it also means that the book is a part of his making, as a sort of moral heredity; it expresses the agonizing dualism in his soul and in his art.

"There are in me," said Flaubert, "two very distinct men, one who is fond of lyricism, of declamation, of great eagle flights, of all that is sonorous and sublime in a sentence or in an idea; and another one who digs into reality as deeply as he can, and who likes to underline little facts forcefully."

And we are also reminded of the penetrating portrait which the Goncourt brothers gave of their friend: "a man who had something killed in him, an illusion, or a dream; deep down in his soul you can perceive the growling boredom and anger of having tried to climb the sky — in vain."

On the level of caricature, Alphonse Daudet pictured another case of dualism in his *Tartarin de Tarascon*, whose heart is torn between his love for bourgeois comfort and the desire for adventure and fame. "There were in our hero two very distinct natures. 'I find two men within me,' said a Father of the Church, I do not remember which. It was true of Tartarin, who bore within him the soul of a Don Quixote: the same chivalrous impulses, the same heroic ideal, the same passion for the romantic and the grandiose; but, unfortunately, he had not the body of the famous hidalgo: that thin and bony body, that pretext of a body, on which material life could get no grip; a body capable of sitting up for twenty nights with-



FIG. 20. — ALEXEIEFF. — Don Quixote in the Cage, illustration for *Don Quixote*.

out unbuckling its cuirass, and of going forty hours on a handful of rice. Tartarin's body, on the contrary, was a good fellow of a body, very fat, very heavy, very sensual, very luxurious, very exacting, full of bourgeois appetites and domestic requirements, the sort of pot-bellied body on paws of the immortal Sancho Panza.

"Don Quixote and Sancho Panza in the same man! You understand what a household that must have made! What struggles! What wrenchings! Oh, the fine dialogue that a Lucian or a Saint-Evremond could write! A dialogue between the two Tartarins, Tartarin Quixote and Tartarin Sancho. Tartarin Quixote crying aloud, 'I go!' Tartarin Sancho thinking only of his rheumatism and saying, 'I stay!'

TARTARIN QUIXOTE — all enthusiasm: 'Cover thyself with glory, Tartarin!'

TARTARIN SANCHO — calmly: 'Tartarin, cover thyself with flannel!'

TARTARIN QUIXOTE — more and more enthusiastic: 'Oh, the fine rifles! the double-barreled rifles! oh, the daggers, the lassoes, the moccasins!'

TARTARIN SANCHO — more calmly still: 'Oh, those knitted waistcoats, those good warm knee-wraps! those excellent caps with ear-muffs!'

TARTARIN QUIXOTE — beside himself: 'An axe! an axe! Bring me an axe!'

TARTARIN SANCHO — ringing for the maid: 'Jeannette, my chocolate.'

"Whereupon Jeannette appears with excellent chocolate, hot, foamy, perfumed, and a certain delectable toast made of anise-seed bread, which cause a smile on the face of Tartarin Sancho, while they stifle the cries of Tartarin Quixote."

Another Quixotic type, at the end of the century, is Rostand's Cyrano. Cyrano, of course, has read *Don Quixote*; he worships him as a patron and he takes off his plumed hat whenever the great name is mentioned:

*"Avez-vous lu Don Quichot? — Je l'ai lu
Et me découvre au nom de cet hurluberlu . . ."*

In a little-known Corot we discover, rather unexpectedly, the familiar profiles of our two wandering heroes, silhouetted on the horizon; in the foreground is Cardenio, the desperate lover whom they encounter in the Sierra Morena. But instead of the great barren uplands depicted by Doré and Daumier, it is a cool and picturesque landscape. Our two Spaniards are stranded in the Forest of Fontainebleau (Fig. 17).

Another surprising picture, and a more disturbing one, is a drawing by Odilon Redon in the Paul J. Sachs Collection. This is no longer the mournful figure of the Romantics; it is the inhuman, distorted face of a maniac, lost in the forest of his nightmares. Only one other drawing, attributed to Goya, offers an interpretation



FIG. 21. — HERMANN PAUL. — Don Quixote and Sancho, illustration for *Don Quixote*.

It pushes stylization to the extreme, so that the hero and his mount appear to be built with wire. They retain, however, a sort of scurrilous majesty (Fig. 19).

With quite a different but equally effective technique, Alexeieff pictures the Knight of the Woeful Figure in his cage, wondering at what he calls his enchantment (Fig. 20).

Again, in an impressive nocturne, Hermann Paul shows how far the technique can go in renewing the oldest subjects. His sober and powerful woodcuts possess an almost Castilian austerity (Fig. 21).

There are other examples of modern French illustrators, such as Berthold Mann, André Marchand, etc. I would

of Don Quixote that is equally awe-inspiring (Fig. 18).

French imagination, however, has drawn even to this day new themes and fresh resources from this inexhaustible book. It will be enough to mention two continuations, the charming *Mariage de Don Quichotte* by Toulet, and Gaston Baty's *Dulcinée*, a tragi-comedy which appeared in 1938.

During the same period, that is, between the two wars, the de luxe editions multiplied in France; and *Don Quixote* was among the books most frequently illustrated. These modern book illustrations display a great variety of style, as a few examples will testify.

Bofa's *Don Quixote* came out in 1928.



FIG. 22. — The Story of Don Quixote, popular print.

like to conclude, however, with one of the famous popular prints called *Images d' Epinal* (Fig. 22).

As a matter of fact, it would have been possible to sketch the history of Don Quixote in France through popular imagery, from Lagniet to the color engravings or the color lithographs of the XVIII or XIX Centuries: Ricard, Lecompte, Gosselin, etc. But this one picture representing the main episodes in the life of the immortal hidalgo sums up his fortune in France, and actually testifies to it more eloquently than any other. The good knight has been accepted into the exclusive circle of children's heroes: that is the supreme consecration, the real touchstone of glory; for, as Anatole France puts it, "To be understood by children, there is nothing like genius."

JEAN SEZNEC.¹



1. BIBLIOGRAPHY: JULIEN CAIN, *Les Premières Illustrations Françaises de Don Quichotte (Mélanges Ber-taux)*, 1925, pp. 27-28; M. BARDON, *Don Quichotte en France au XVIIe et au XVIIIe Siècle*, 1931; PHILIP HOFER, *Don Quixote and the Illustrators*, "Dolphin," IV, 2, 1941, pp. 135-143; G. ROUCHÈS, *Notice* in the HORIZONS DE FRANCE edition of *Don Quichotte*, 1941; P. MORNAND, *Iconographie de Don Quichotte*, Paris, Le Portique, 2, 1945, pp. 83-105; GIVANEL MAS, *Historia Gráfica de Cervantès y del Quijote*, 1946.



LE MUSÉE FRANÇAIS DES ARTISTES VIVANTS

LA FRANCE doit au roi Louis XVIII la création de son “Musée des Artistes Vivants.”

Quand, en vertu des traités de 1815, le Louvre eut restitué les œuvres d’art exigées par les Alliés, c’est au Luxembourg qu’il fut demandé de compenser les pertes. Cette annexe du Louvre, constituée par Naigeon, sur l’ordre de Chaptal, ministre de l’Intérieur, entre 1801 et 1803, dans la galerie formant l’aile gauche du Palais, sur la cour, contenait la série des Rubens (*Vie de Marie de Médicis*), les vingt-deux tableaux de la *Vie de Saint Bruno*, de Lesueur, venus du couvent voisin des Chartreux, les *Ports*, de Joseph Vernet, *Les Pèlerins d’Emmaüs*, de Rembrandt, et maintes autres toiles célèbres dont le Louvre reprit la plupart.

L’ancien comte de Provence devenu roi de France — qui, à partir de 1779, avait habité le Palais du Luxembourg — eut l’idée de garnir les murs dénudés non plus d’œuvres des anciennes écoles de peinture, mais de toiles d’artistes alors vivants. Ainsi fut créé, par ordonnance royale, et inauguré le 14 avril 1818, un nouveau Musée, qui fut appelé “Musée de la Chambre des Pairs.” A côté de quelques œuvres anciennes signées de Philippe de Champaigne, de Poussin, de Vouet, de Ruysdaël, qui étaient restées en place, on pouvait y voir soixante-quatorze tableaux de l’école française contemporaine. Vincent y était représenté par *Zeuxis Choisis-*

sant ses *Modèles parmi les Filles de Crotone*; David, par *Brutus*, le *Serment des Horaces* et *Bélisaire Demandant l'Aumône* (Fig. 1); Girodet, par le *Déluge*, la *Révolte du Caire* (Fig. 2), *Les Funérailles d'Atala*, le *Sommeil d'Endymion*; Guérin, par *Enée et Didon*; Prud'hon, par *La Justice et la Vengeance Pursuivant le Crime* (Fig. 3). A côté de ces maîtres figuraient des artistes moins réputés, mais honorables, comme Couder, Abel de Pujol, Edouard Bertin, Bidault, Demarne, le comte de Forbin, etc.

Trente ans passèrent. Naigeon fils,¹ aidé et conseillé par Frédéric Villot, avait travaillé, depuis 1829, à enrichir le Musée des Artistes Vivants, qui devait comprendre non seulement des tableaux et des sculptures, mais des dessins, des médailles, des objets d'art. Du point de vue administratif, les collections — comme le personnel — furent soumises, à partir de 1848, à la Direction des Musées, qui relevait du Ministère de l'Intérieur. Les accroissements successifs nécessitèrent, en 1859, la construction d'une galerie de bois reposant sur la terrasse et reliant les deux pavillons de la rue de Vaugirard.

Philippe de Chennevières, qui remplaça Naigeon fils en 1861, apporta à ses fonctions de conservateur, autant d'activité que d'intelligence et de goût. Parmi les quelque deux cents peintures qui figuraient au Luxembourg, sous le Second Empire, se trouvaient l'*Apothéose d'Homère*, d'Ingres, la *Barque de Dante* et *Les Femmes d'Alger*, de Delacroix. On pouvait voir, en outre, d'Ary Scheffer, *Les Femmes Souliotes*; de Paul Delaroche, *Les Enfants d'Edouard*; d'Horace Vernet, la *Barrière de Clichy*; de Robert-Fleury, le *Colloque de Poissy*; de Gleyre, le *Soir*; de Chassériau, le *Tepidarium*; de Benouville, la *Mort de Saint François*; d'Hébert, *Les Gervarolles* et la *Malaria*. Citons encore, parmi les exposants de cette époque: Decamps, Paul Baudry, Ribot, Meissonier, Fromentin, Théodore Rousseau, Corot, Daubigny, Paul Huet, Rosa Bonheur et Troyon. Paul de Saint-Victor définissait alors le Luxembourg en des termes qui ont gardé leur justesse: "Un musée de passage, habité temporairement par des artistes plus ou moins célèbres, au milieu desquels s'élèvent quelques glorieuses renommées. Les génies et les talents, les grands et les médiocres, les forts et les faibles, attendent tous, dans ce vestibule, que le temps ait jugé leurs œuvres et les ait pesées, comme disaient les anciens, *au poids du sanctuaire*. . . On pourrait comparer le Luxembourg à des limbes où les peintres contemporains attendent l'apothéose ou l'oubli. Tous sont appelés: quelques-uns seulement sont élus."²

Il avait été décidé, sous la Restauration, que "dix ans après la mort de leurs auteurs, les ouvrages les plus remarquables acquis pour le Luxembourg par la Liste Civile et l'Etat seraient choisis pour les Galeries du Louvre." Philippe de Chen-

1. Jean Claude Naigeon (Naigeon père), né en 1753, avait été Conservateur du Musée du Luxembourg de 1802 à 1829. Elzidor Naigeon (Naigeon fils), né en 1797, lui succéda en 1829. Il fut admis à la retraite en 1861 et mourut en 1868.

2. PAUL DE SAINT-VICTOR, *Le Musée du Luxembourg*, dans: *Paris-Guide*, 1868, Tome I, p. 418.



FIG. 1. — DAVID. — Bélisaire Demandant l'Aumône. *Archives Photographiques.*

nevières fit abréger le temps de l'épreuve et réduisit le stage à cinq ans. Il est juste de remarquer, à l'honneur de l'école française de la première moitié du XIX^e siècle, que maintes toiles consacrées par le jugement de la postérité et admirées maintenant au Louvre ont passé par le Luxembourg.

Vint la guerre de 1870, puis la Commune. Durant cette orageuse période, le Musée se trouva avoir deux conservateurs, qui, "pour sauver ce qu'ils pourraient sauver en cas d'une invasion vraisemblable des pétroleurs," s'étaient nommés à peu près eux-mêmes à ces fonctions. C'étaient le caricaturiste André Gill et le statuaire Hippolyte Moulin. "André Gill voulait que les bâtiments du Luxembourg fussent occupés en totalité par les tableaux; Moulin y mettait de la sculpture partout, depuis le milieu des galeries jusque sur les murailles. De vives discussions

s'élevèrent; les deux amis se brouillèrent. Quelques années plus tard, ils étaient réunis sous le même toit . . . à la maison de santé de Charenton. André Gill répétait: 'Je savais bien que Moulin devait finir comme cela, avec ses idées!' Quant à Moulin, il disait parfois, avec une sorte de joie contenue: 'Crever des tableaux!' . . . Telle fut la fin de ces deux conservateurs."³

Lorsque la paix eut été rendue à la France — le Sénat siégeant alors à Versailles — le Musée du Luxembourg fut attribué à la Préfecture de la Seine. Philippe de Chennevières, redevenu conservateur officiel, jugea indispensable d'augmenter le nombre des salles. Son ambition eût été de prendre possession du palais de Marie de Médicis tout entier, pour en faire le Palais de l'Art Contemporain, comme le Louvre était celui l'Art Ancien. Il réussit à obtenir, en 1876, le rez-de-chaussée et l'entresol de la façade principale. Mais quand, trois ans plus tard, en 1879, la Chambre Haute revint à Paris, elle crut devoir signifier son congé à un hôte encombrant qui menaçait de dire un jour: "La maison est à moi, c'est à vous d'en sortir."

Ce fut Etienne Arago qui, devenu conservateur du Luxembourg le 1^{er} mars 1879 — Philippe de Chennevières ayant été nommé Directeur des Beaux-Arts — eut à résoudre le grave problème qui se posait. Il était alors presque octogénaire. Le poste qu'on venait de lui confier était le couronnement paisible d'une carrière agitée. Né en 1802, Etienne Arago, frère du célèbre astronome, avait été tour à tour préparateur de chimie à l'Ecole Polytechnique, homme de lettres, collaborateur de Balzac, poète, auteur dramatique, directeur du Vaudeville en 1829, combattant de 1830 (n'est-ce pas Etienne Arago que Delacroix a représenté, coiffé d'un chapeau haut de forme et tenant un fusil, dans son tableau *La Barricade*?), critique théâtral, journaliste, combattant de février 1848, Directeur des Postes, député, déporté par la Haute Cour, réfugié en Belgique, en Hollande, en Angleterre, en Suisse, en Italie, maire de Paris (sans traitement) en 1870, enfin archiviste de l'Ecole des Beaux-Arts, en 1878. . . Disons tout de suite qu'il ignora toujours les charmes de la retraite et qu'il mourut à son poste, en 1892, à l'âge de quatre-vingt-dix ans. Et revenons à l'an de grâce 1879.

Le Sénat était fermement résolu à récupérer, pour y loger ses bureaux et ses commissions, les salles occupées par les œuvres d'art. Toutefois, pour ne pas se séparer d'un Musée "dont il tirait quelque gloire," il proposa de lui affecter l'Orangerie du Palais, de façon provisoire, mais "sans interdire aux architectes les agrandissements qu'ils jugeraient nécessaires."

Un plan, étudié par Scellier de Gisors, fut examiné, accepté, et bientôt mis à exécution. Au rectangle formé par l'Orangerie était ajouté un grand Salon carré, puis, à angle droit, une Galerie où l'on pénétrait — au numéro 19 de la rue de Vaugirard — après avoir traversé une courette et gravi les onze marches d'un per-

3. PHILIPPE GILLE, *Causeries sur l'Art et les Artistes*, Paris, 1894, p. 353.



FIG. 2. — GIRODET. — La Révolte du Caire.

ron. Le bâtiment d'accès comportait un vestibule avec, à gauche, les bureaux de la conservation, à droite, le logement du gardien-chef. A l'extérieur, le fronton s'ornait d'un bas-relief de Gustave Crauk symbolisant la *France Récompensant les Arts*, au-dessous duquel on lisait : *Musée National du Luxembourg*, en lettres dorées. Les travaux furent achevés en 1885, à la satisfaction générale. L'ancien "Musée royal destiné aux artistes vivants" — dont on espérait déjà sous Louis XVIII qu'il contribuerait à "vivifier le quartier du Luxembourg" — demeurait à proximité du Palais et conservait son vieux nom "légendaire," tout en occupant "une habitation sous tous les rapports plus avantageuse que l'ancienne."

L'ouverture solennelle eut lieu, en présence du Président de la République, Jules Grévy, le 1er avril 1886. La presse et le public furent d'accord pour trouver l'installation excellente et l'on rendit grâce au Sénat d'avoir permis ou provoqué l'exécution "du premier monument qui ait été construit à Paris pour un musée de peinture et sculpture." Nous trouvons cette observation sous la plume d'Etienne Arago, qui juge "important d'ajouter que toutes les salles — il y en avait exactement onze — destinées tant à la peinture qu'à la sculpture sont de plain-pied et

offrent aux visiteurs une circulation facile.”⁴

Le nouveau musée n'était pas plus spacieux que l'ancien et, dès le lendemain de son inauguration, on s'aperçut qu'il était trop petit. Pendant les cinquante années que dura le “provisoire,” tous ses dirigeants successifs déplorèrent cette exiguïté. Le Comité Consultatif des Conservateurs n'avait-il pas dû émettre, dès 1886, un vote aux termes duquel “on n'admettrait plus que trois ouvrages signés du même nom?” Mais voyons quelle était la physionomie de ce Luxembourg de 1886.

La galerie de sculpture jouissait d'une superficie de 432 mètres. Parallèlement s'étendait une terrasse — plus tard remplacée par deux petites salles — mesurant 275 mètres, et qui permettait “l'exposition de douze statues de marbre ou de bronze.” Dans la galerie, les sculptures étaient alignées sur quatre rangs. Au total, à peine cent pièces exposées, parmi lesquelles dix-huit bustes, quatre bronzes d'animaux, dont deux de Barye, une douzaine de groupes et une soixantaine de figures nues ou drapées, en marbre ou en bronze, le marbre l'emportant de beaucoup sur le bronze. Les sujets? Mythologiques, gracieux ou historiques: le *Narcisse* de Paul Dubois et celui d'Eugène Hiolle; le *Cupidon* et la *Galathée*, de Marqueste; l'*Hébé Endormie*, de Carrier-Belleuse; l'*Eros*, de Coutan; l'*Amour se Coupant les Ailes*, de Bonnassieux; le *Nid*, de Croisy; le *Mercur*e Inventant le *Caducée*, de Chapu; la *Mère des Grecques*, de Cavellier; les deux *Saint Jean Enfant*, celui de Paul Dubois et celui de Dampé (Fig. 9); les deux *Jeanne d'Arc*, celle de Chapu et celle de Cordonnier; le *Vainqueur au Combat de Coqs*, de Falguière. . . . A côté de toute

cette statuaire d'esprit classique, de métier parfaitement correct, se trouvait le *Saint Jean Prêchant*, bronze de Rodin, qui avait figuré au Salon de 1881.

Les onze salles, totalisant une surface d'exposition de 2.177 mètres, étaient meublées par 262 tableaux, dont quatre-



FIG. 3. — PRUD'HON. — La Justice et la Vengeance Poursuivant le Crime. Archives Photographiques.

4. Notice des Peintures, Sculptures et Dessins de l'Ecole Moderne Exposés Dans les Galeries du Musée National du Luxembourg, Paris, Imprimeries Réunies, 1886. Cette brochure, présentée au Directeur des Musées Nationaux, M. de Ronchard, sous la date du 3 mars 1886, comporte 80 pages. Elle coûtait 75 centimes.

vingts toiles aux sujets puisés dans la mythologie, les Ecritures ou l'histoire. Bornons-nous à rappeler la *Naissance de Vénus* de Cabanel, le *Caïn* de Cormon (Fig. 5), l'*Orphée* de Gustave Moreau (Fig. 4), *Les Romains de la Décadence* de Couture, la *Divina Tragedia* (4m. sur 5m., 50) de Chenavard, la *Peste à Rome* de Delaunay, le *Dernier Jour de Corinthe* de Tony Robert-Fleury, *Les Martyrs aux Catacombes* de Lenepveu, l'*Excommunication de Robert-le-Pieux* et *Les Emmurés de Carcassonne* de Jean-Paul Laurens. . . . Outre ces grands "sujets," soixante-dix paysages ou marines par Corot, Millet (l'*Eglise de Gréville*), Théodore Rousseau, Harpignies, Cabat, Jules Dupré (le *Matin* et le *Soir*), Diaz, Français, etc.; environ quatre-vingt-dix tableaux "de genre" ou paysages animés de figures, par Bastien-Lepage (les *Foins*), Jules Breton (la *Bénédiction des Blés*), Lhermitte (la *Paix des Moissonneurs*) Dauban, Tassaert (la *Famille Malheureuse*), Tissot, Bouguereau (la *Vierge Consolatrice*); quelques na-



FIG. 4. — GUSTAVE MOREAU. — Jason.

quelques na-



FIG. 5. — CORMON. — Caïn.

tures mortes et une douzaine de portraits, dont la *Dame au Gant* de Carolus Duran, l'*Homme à la Ceinture de Cuir* de Courbet, le *Léon Cogniet* et le *Cardinal de Lavigerie* (Fig. 6) de Bonnat; une cinquantaine de dessins, aquarelles ou pastels signés de Millet, Henri Regnault, Detaille, Eugène Lami, etc.⁵ Mais peut-on dire : complètent? Non, certes. Ce Luxembourg de 1886 est bien loin de présenter un miroir fidèle de la production artistique française du dernier quart du XIX^e siècle, puisque n'y figurent encore ni Manet, mort en 1883, ni Pissarro, qui avait alors cinquante-six ans, ni Cézanne, ni Monet, ni Guillaumin, ni Odilon Redon, ni Renoir, âgés de quarante-cinq à quarante-sept ans, ni, à plus forte raison, ceux qui comptaient dix ans de moins, les "jeunes," tels que Carrière, Gauguin, Albert Besnard, pour ne citer que ceux-là.

Un artiste, un amateur éclairé, se rendant compte des lacunes que présentait le Musée des Artistes Vivants, avait, dix ans plus tôt déjà, songé à les combler. C'est du 3 novembre 1876 qu'est daté le testament léguant à l'Etat la collection de tableaux "impressionnistes" réunis par Gustave Caillebotte. Ce ne fut, toutefois, qu'après la mort d'Arago et celle de Caillebotte (1894), que les Impressionnistes entrèrent au Luxembourg. La chose n'alla pas, d'ailleurs, sans vives polémiques, railleries, protestations, imprécations, de la part de certains écrivains ou critiques

5. Selon le vœu émis, dès 1863, par Philippe de Chennevières, qui souhaitait voir entrer au Luxembourg les meilleurs artistes étrangers contemporains, on y pouvait voir, il y a soixante ans, deux Suédois, Hagborg et Salmson; deux Allemands, Knaus et Achenbach; un Finlandais, Edelfelt; un Norvégien, Smith-Hald; un Anglais, W. Wyld; un Belge, Hamman; et un Suisse, Bodmer.

d'art et d'une partie du public.

Léonce Bénédict, nommé conservateur en 1892, eut le mérite d'installer, dans une des petites salles situées à droite de la galerie de sculpture, la Collection Caillebotte. Et, tout de suite, il fut hanté de la préoccupation qui avait été celle de ses prédécesseurs et qui devait être encore celle de ses successeurs : trouver le moyen d'agrandir un musée manifestement trop étroit. Le Sénat ne permettant pas de prélever sur les jardins — tant de la partie réservée au Président de l'Assemblée que de celle qui était accessible au public — le terrain nécessaire à une construction annexe, un autre bâtiment fut cherché pour l'installation du Musée. L'ancien Séminaire de Saint-Sulpice, désaffecté, parut convenir, et un commencement de prise de possession eut lieu. Mais de grands travaux pour l'aménagement intérieur se révélèrent bientôt indispensables. On élaborait des projets. On établissait des devis. Le temps passa. La guerre de 1914 survint. Les bâtiments de Saint-Sulpice reçurent une autre destination. Puis, le Ministère des Finances y installa des services. Il fallut se mettre en quête d'un autre asile pour les œuvres d'art.

En attendant de le trouver, un remaniement fut effectué, au début de 1929, suivant les instructions de M. François Poncet, alors Sous-Secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, pour permettre l'exposition des œuvres nou-



FIG. 6. — BONNAT. — Le Cardinal Laviege.



FIG. 7. — Entrée du Musée du Luxembourg vers 1924.

vement acquises. Ce fut à Charles Masson, successeur de Léonce Bénédicté⁶ qu'incomba le soin d'y procéder. Il s'en acquitta de son mieux, avec l'aide de M. Robert Rey, qui était alors son adjoint. Les œuvres des Impressionnistes — les toiles faisant partie de la Collection Caillebotte — furent transférées au Louvre, quelques tableaux-témoins étant seuls conservés pour servir de jalons à l'étude de l'histoire de l'école française du XIXe siècle. En dépit de toutes les difficultés, les conservateurs parvinrent à présenter au public un musée de treize salles assez équilibré, encore que le résultat obtenu n'eût pas été "aussi satisfaisant qu'on l'aurait souhaité," comme le déclare modestement la préface du catalogue-guide publié alors. Ce résultat était, d'ailleurs, à considérer "comme un point de départ et non comme un point d'arrivée. . . ."

Aux sculptures de style académique s'étaient adjoints, dans la galerie d'entrée, l'*Ours* de Pompon, un *Nu* de Maillol, pur et calme, et l'*Héraclès* de Bourdelle. Les salles de peintures étaient constituées de manière à conduire le visiteur des

6. Léonce Bénédicté est mort en 1925. On lui doit plusieurs publications relatives au Luxembourg, entre autres, un catalogue, qui parut chez Laurens en 1912: *Le Musée du Luxembourg, les Peintures* (illustré de 389 reproductions).



FIG. 8. — Entrée du Musée d'Art Moderne, 1937.

productions académiques aux “audaces” des artistes “jeunes.” On allait ainsi de Gervex (*Rolla*) — qui avait pris la place de Cormon — jusqu’à Matisse (l’*Odalisque*), Braque, Rouault, Utrillo et Dufy, ayant salué au passage d’une salle à l’autre, Caro-Delvaile, Dagnan-Bouveret, Albert Besnard, René Piot, Bonnard et Vuillard, les “pointillistes” (Signac, Cros, Luce) groupés autour du *Cirque* de Seurat, les peintres de l’école de Pont-Aven (Sérusier, Emile Bernard, Maurice Denis, Armand Séguin) accompagnant le *Cheval Blanc* de Gauguin, les “Orientalistes,” les “Fauves,” assez pauvrement représentés . . . Ne dissimulons pas que les faveurs du public familial des dimanches allaient surtout à la *Dame en Rose* d’Etcheverry et à la *Leçon de Clavecin* de Muenier . . .

M. Louis Hauteœur succéda à Charles Masson en 1930 et je ne tardai pas à devenir son adjoint. Nous trouvâmes le Musée si rempli — rempli au point de ne pouvoir plus accueillir ni une statue ni un tableau — qu’un nouveau remaniement, précédé d’une large évacuation, apparut nécessaire, en 1933. Les tissages des Gobelins du XVII^e siècle qui étaient tendus sur les parois de la galerie de sculpture, furent envoyés à la réparation et ne revinrent pas. Le hall fut divisé par des épis. Les murs, les socles furent peints d’un ton clair. Sur les cimaises, allégées de tout ce qui pouvait être remis au Louvre ou à l’Administration des Beaux-Arts,



FIG. 9. — DAMPT. — Saint Jean Enfant. — Musée d'Art Moderne, Paris.

tion des artistes vivants dans un local digne d'eux et assez grand pour les accueillir tous, restait toujours à résoudre. C'est à l'occasion de l'Exposition Internationale de 1937 que la solution fut enfin trouvée. Par suite d'un accord entre le Ministère du Commerce, celui de l'Education Nationale et celui des Finances, doublé lui-même d'un arrangement avec la Ville de Paris et avec le Commissariat Général de l'Exposition, il fut décidé que serait construit, quai de Tokio, sur l'emplacement de l'ancienne Manutention militaire, un vaste "Palais," lequel, après avoir été utilisé pour les besoins de l'Exposition, deviendrait un Musée, dont une moitié serait affectée à la Ville de Paris et l'autre à l'Etat. Le sujet fut soumis à

les peintures furent reclassés par affinités réciproques. Deux petites salles furent affectées aux aquarelles, pastels ou dessins, jusque-là conservés dans des cartons. On établit pour règle que la Commission spéciale instituée par arrêté du 7 février 1929, aux fins de prononcer les admissions, procéderait, tous les trois ans, à l'exclusion des œuvres des artistes morts qui auraient atteint l'âge d'au moins quatre-vingts ans.

Cependant, le problème de l'installa-

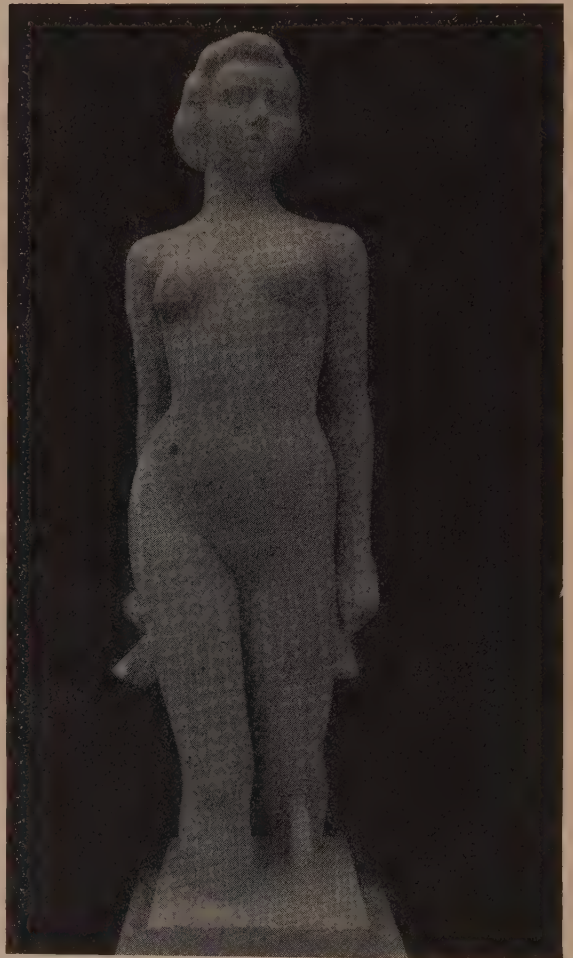


FIG. 10. — MAILLOL. — L'Ile-de-France. — Musée d'Art Moderne, Paris.

un concours. Les architectes Aubert, Dondel, Viard et Das-tugue, désignés par le jury, se virent chargés de la construc-tion, qui commença en 1936. On sait quel succès connurent, au nouveau palais tout blanc, dit alors "Palais National des Arts du Quai de Tokio" (Fig. 8), l'Exposition des *Chefs d'Œuvre de l'Art Français* et celle de *Van Gogh*, qui y furent organisées en 1937.

Lorsque, la grande manifes-tation internationale terminée, le vaste bâtiment fut livré à son occupant définitif, de nombreux travaux d'installation, qu'on n'avait pas eu le temps d'effec-tuer avant 1937, durent être entrepris: chauffage, éclairage, climatisation, établissement de cloisons et épis, peinture des murs, etc. Il fallut pour cela bien des mois. Enfin, le déménagement commença. Des camions amenèrent de la lointaine rive gauche bronzes et marbres, tableaux, bibliothèques, mobilier. Et ce ne fut pas sans un certain regret que les habitants du quartier du Luxem-bourg virent leur vieux musée s'en aller, passer les ponts . . . Mais, à peine les collections d'art moderne avaient-elles gagné le logis qui leur était enfin offert, que la guerre éclatait et qu'un nouveau problème se posait: celui de leur sauve-garde.

En exécution d'une mesure de sécurité décrétée pour tous les Musées Natio-naux, il fut procédé, à l'automne de 1939, à l'évacuation des œuvres les plus pré-cieuses. Les hautes salles sonores retentirent du bruit des marteaux clouant les caisses qui devaient gagner les retraites préparées dans divers châteaux de province. Nommé à Versailles au début de 1938, je me trouvais alors, dans le Palais des rois de France, chargé des mêmes soins que mes collègues Louis Hauteœur et Jean Cassou, conservateurs, apportaient alors à la protection du Musée qui avait pris le nom de "Musée National d'Art Moderne." Je revins, d'ailleurs, à Paris, pour les remplacer, en 1941.



FIG. 11. — BONNARD. — Portrait de Madame Bernheim. — Musée d'Art Moderne, Paris.

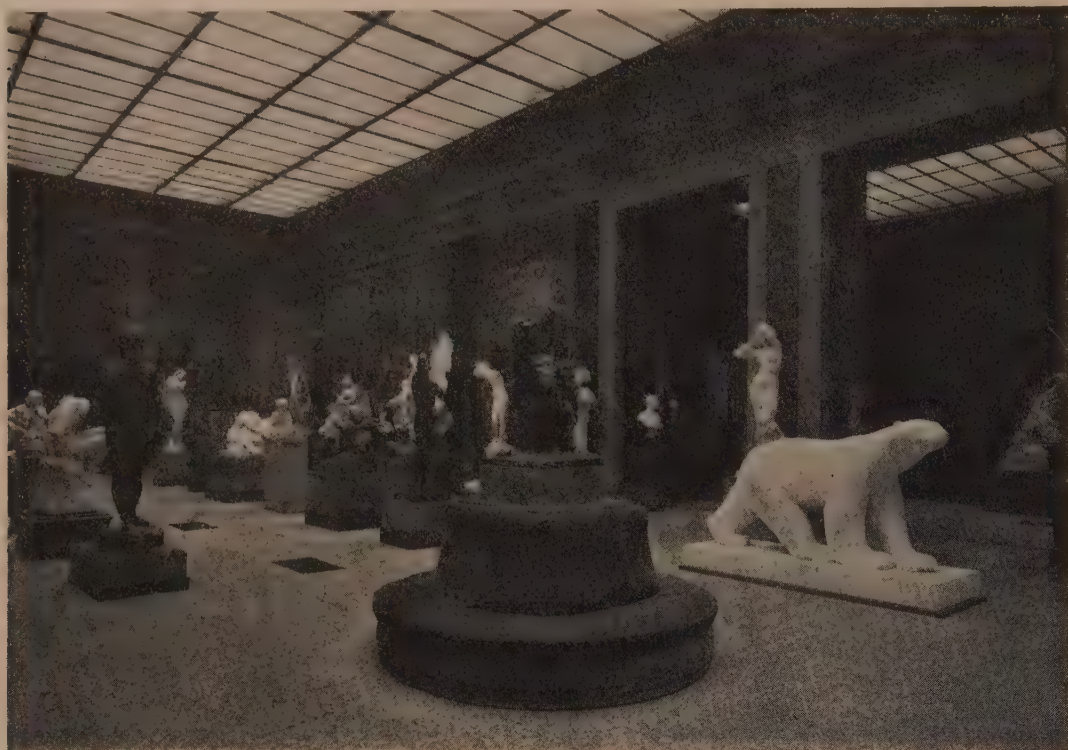


FIG. 12. — Galerie de Sculpture, Musée du Luxembourg, 1930.

Pour empêcher l'occupation totale des locaux du "Palais de Tokio" dont les Allemands avaient déjà converti le sous-sol en garde-meuble où ils entassaient les pianos confisqués, disaient-ils, aux Israélites, je procédai, en 1942, à une réouverture partielle, en organisant, tant à l'aide des tableaux ramenés des dépôts de province que de ceux qui avaient été gardés à Paris, une *Exposition Permanente d'Œuvres Appartenant au Musée d'Art Moderne*. C'était un Musée en résumé, un court aperçu de ce qu'il devait être plus tard, présentant, toutefois, dans un ordre logique, les diverses tendances de l'art français contemporain. En tout, 262 peintures, aquarelles ou dessins, 190 sculptures ou médailles, et une douzaine de pièces de mobilier.

Lorsque, la fin de la guerre approchant, de nouveaux périls parurent menacer la capitale, le Musée fut fermé, une nouvelle évacuation effectuée (automne 1943) et des mesures de protection prises, tant intérieurement qu'extérieurement. Grâce au ciel, tout se passa bien. Tandis que s'éteignait l'incendie qui avait menacé d'anéantir le Grand Palais, les dernières voitures allemandes camouflées de feuillages flétris, les derniers uniformes poudreux de l'armée en déroute disparurent, au crépitement des fusillades. Et les drapeaux français et alliés, vite préparés, fleurirent en faisceau joyeux, au sommet du Palais qui se nomme aujourd'hui "Palais

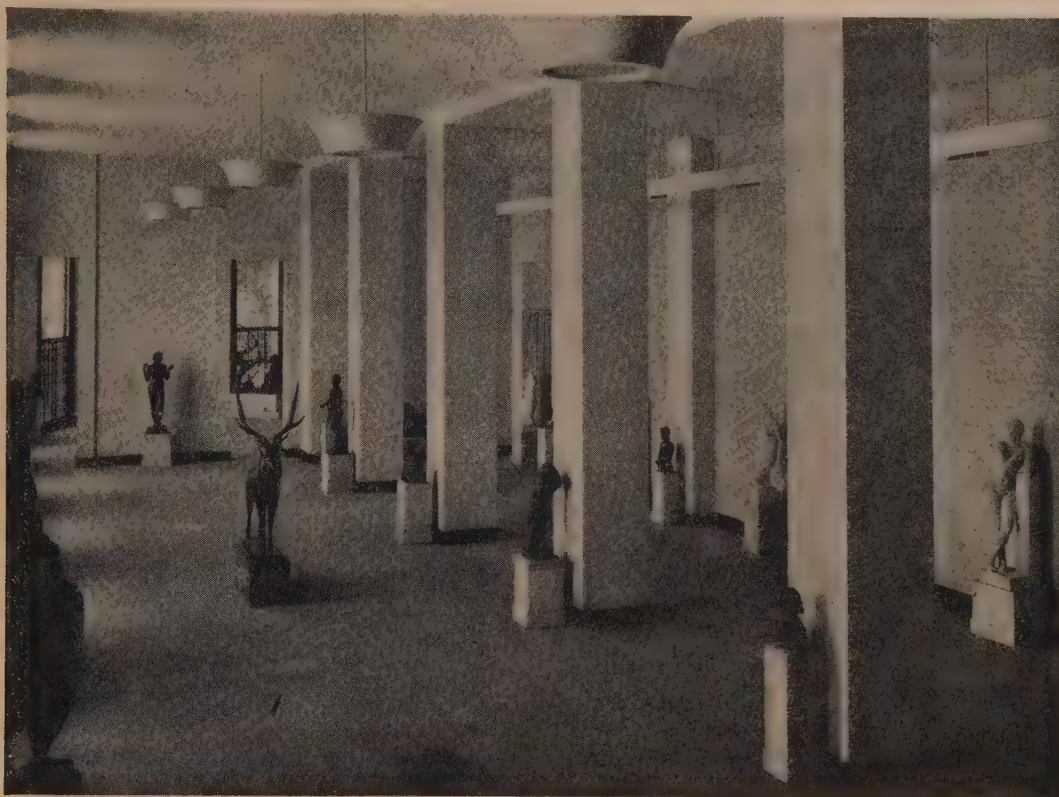


FIG. 13. — Galerie de Sculpture, Musée d'Art Moderne, 1947.

de New-York," d'après le nom nouveau donné au quai sur lequel il est construit.

MM. Jean Cassou et Bernard Dorival, qui président maintenant aux destinées du Musée d'Art Moderne, ont eu à le réinstaller, depuis la Libération, en utilisant : 1° les œuvres provenant de l'ancien Luxembourg et se trouvant encore dans les conditions nécessaires pour être exposées ; 2° les acquisitions faites entre 1940 et 1945 et comptant 334 peintures, 179 aquarelles ou dessins, 128 sculptures, 137 gravures et 433 objets d'art, meubles, etc. ; 3° les achats réalisés en 1946-1947. A la fin de 1945, en effet, sur l'initiative de M. Georges Salles, le Comité Consultatif des Conservateurs et le Conseil des Musées de France, ont obtenu deux crédits de six millions chacun, pour que M. Jean Cassou pût choisir et proposer à l'achat des œuvres de Bonnard, Matisse, Picasso, Braque et Rouault, qui manquaient aux collections. C'est ainsi qu'en particulier sept tableaux de Matisse, de diverses époques, depuis le *Luxe*, de 1908 — véritable résumé de la production de ce peintre — sont entrés au Musée d'Art Moderne. D'autres enrichissements notables sont survenus, par voie d'achats, de dons ou de legs, et ont contribué à la "modernisation" du nouveau Musée, qui a été inauguré le 9 juin 1947.

Les Cubistes y ont maintenant la place à laquelle ils ont droit, derrière leurs

chefs de file : La Fresnaye, Léger, Delaunay, Braque (le *Salon*, le *Billard*), Gondouin (la *Négresse*), Picasso, qui a fait don de dix de ses toiles datant des vingt dernières années, lesquelles, ajoutées à celles provenant d'achats ou d'autres dons, constituent un ensemble que bien des musées modernes nous envieront. Les néo-Réalistes sont là, et les néo-Impressionnistes, et les Surréalistes, et les Irréalistes, et les "Peintres Populaires." Toutes les toiles sont groupées harmonieusement, "d'une façon méthodique et expressément significative," dans ce Musée qui donne maintenant, on peut le dire, une idée objective et complète de l'école française du XXe siècle, en présentant tous les témoignages de ces recherches et de ces inventions dont nos artistes ne se sont jamais montrés à court, depuis cinquante années.

Dans l'introduction d'un volume qu'il publia jadis sur le Musée du Luxembourg,⁷ Léonce Bénédicté écrivait : "Lorsque de ce lieu de passage sont retirées des œuvres importantes, qui gagnent le Louvre ou toute autre destination, le Conservateur ne doit pas se décourager, il doit combler les vides, et de manière à ce que le niveau ne baisse jamais, car il faut garder le prestige de la maison."

On peut croire que les conservateurs du temps présent ne manqueront pas à ce devoir. Ils continueront de présenter au public, en les disposant avec le goût qui les caractérise, les meilleures œuvres représentatives du mouvement artistique contemporain. Ils le feront en toute équité et impartialité, sans préjuger de l'avenir d'aucune des toiles ou statues dont ils ont la garde. Parmi elles, le temps fera son tri. Le temps les pèsera — "au poids du sanctuaire."

PIERRE LADOUÉ.



7. *Chefs d'Œuvre de la Peinture au Musée du Luxembourg*, Paris, Lapina, p. xi.

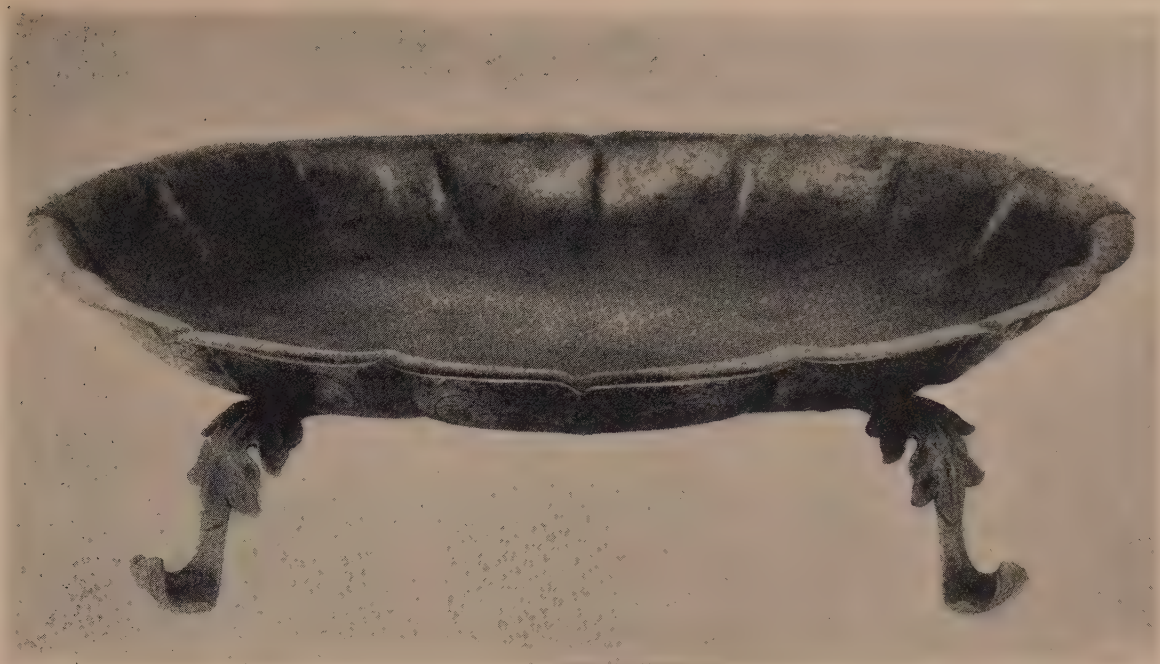


FIG. 1A. — Middle of VIII Century A.D. — Silver Platter, L. 17"; H. 4". — Shosoin.

AN ENGRAVED CHINESE BRONZE VASE

THE purpose of this article is to describe a most unusual Chinese bronze vase which was purchased by this writer in Tokyo in 1929 upon the advice of Professor Alfred Salmony, the well known authority and writer on Chinese bronzes, archaic jades and paintings, and the present editor of "Artibus Asiae."

According to general practice in China, bronze vases — both form and design — were cast, and the bare form of the vase under discussion was produced by

this process. Casting faults, such as pipe holes are still visible. However, the designs appearing on this vase were not obtained by molding and casting but by engraving. The bronze is reddish-brown with some light green and stronger red patinas. At the rim of the foot beneath the patina, traces of the original metal are visible.

The center part of the vase (Fig. 2) is divided into four fields separated by vertically meandering bands. The neck is bare of design and is separated from the flower fields by a border of leaves. A band containing a braid pattern of purely Han style divides the lower part of the fields from the foot of the vase which is



FIG. 1B. — Middle of VIII Century A.D. — Silver Platter. — Shosoin (Detail, see: Fig. 1A).

ornamented by a border of flowers amidst leaves. Inside each of the four fields, the opposing parts of the flower plants are arranged symmetrically, the design of the flower and leaves being quite conventional. In one of the fields (not visible in Fig. 2) red patina completely covers a flower and thus by pure chance there appears a red flower on a green field.

Apart from the engraving of the ornaments, another interesting feature of this vase is the style of the flower and leaf motif, which can be traced back to four silver platters, also to several mother-of-pearl inlaid mirrors, boxes and musical instruments which are in the Shosoin. This is the name of a storehouse built in 750-751 A.D. at Nara, Japan, containing personal belongings of the Emperor Shomu which were dedicated by his widow to a Buddha of the Todai-Ji Temple. The Shosoin is a wooden building with a tile roof; it is 108 ft. long, 31 ft. wide and 29 ft. high with a clearance of 9 ft. off the ground. The walls are of rough-hewn tri-



FIG. 2. -- Chinese Art, Tang, about 800 A.D. -- Engraved Bronze Vase, H. 56"; Diam. of neck: 4". -- The Author's Collection.



FIG. 3. — VIII Century. — Round Bronze Mirror, Diam. 11".
— Shosoin.

view of the platter (Fig. 1A) and a detail of the chased floral design (Fig. 1B). It can easily be observed that the style of the leaves appearing on the platter is similar to the leaf design on the bronze vase. Also, on both the silver platter and the bronze vase the flowers and leaves are engraved. As it is known that the silver platter is not of a later date than 751 A.D., it can safely be assumed that the bronze vase is Tang (619-906 A.D.) probably from about 800 A.D.

A round bronze mirror from the Shosoin,² with a design of flowers, leaves and birds in mother-of-pearl with amber inlay (Fig. 3) presents the same analogy of style. So does, also, a side view of an octagonal box from the Shosoin (Fig. 5)³ which is covered with tortoise shell over gold leaf and is inlaid with mother-of-pearl chased flowers, leaves and birds;

1. *Catalogue of Imperial Treasures in the Shosoin*, vol. XII, pl. 28.

2. *Ibid.*, vol. II, pl. 25.

3. *Ibid.*, vol. VIII, pl. 62.

angular timber, built in log-cabin fashion. The interior is poorly lighted and a strong flash-light is essential if a good examination is to be made of the contents of this — the oldest museum in the world. The Shosoin is open to a limited number of visitors for about ten days each year in the autumn, but only on fine days in order to prevent the deterioration of its precious contents: manuscripts, paintings, screens, textiles, lacquers, metal objects, weapons, saddles and household utensils. Many of these objects were presents which came from China and distant countries and clearly show foreign influences, even Persian.

We reproduce one of the four silver platters in the Shosoin,¹ showing a side



FIG. 4. — Japanese Religious Scroll, L. 8"; W. 10". — The Author's Collection. (Detail with *hoso-ge*, sacred flowers.)

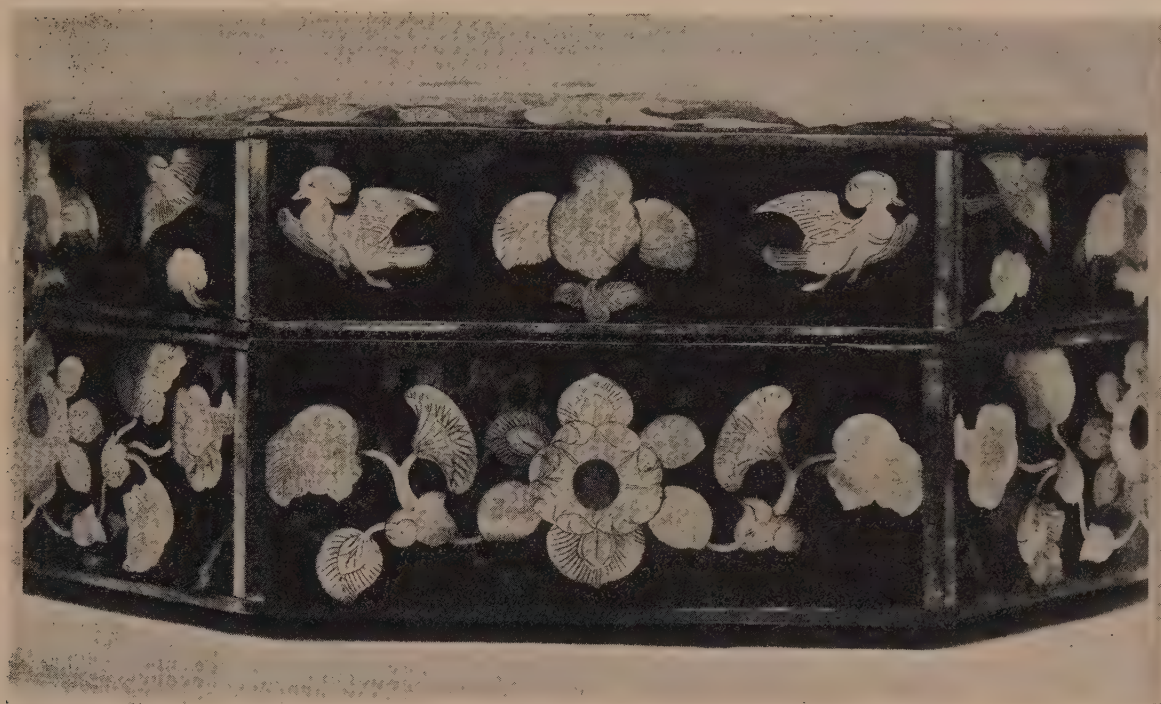


FIG. 5. — VIII Century. — Octagonal Box, L. (across lid) 16"; H. 5". — Shosoin.

pieces of amber are set in the center of the flowers.

Indeed, the flower-leaf design appearing on the bronze vase can be recognized on both the round mirror and the octagonal box. This conventional treatment of flowers and leaves is found in Japan also at a later date than shown on these examples of the VIII Century, and this can be seen by observing the design of flowers and leaves appearing on a Japanese religious scroll, parts of which are here reproduced (Figs. 4 and 6). Upon unrolling the paper scroll there is seen first a single painting (Fig. 6), followed by the text of the prayer painted in gold letters on a dark blue background. The painting itself in gold and silver against the same blue background shows Buddha in the center with four divinities, and in the distance a sacred mountain in the shape of a bird (Buddhist vulture peak). On the reverse side of that part of the scroll showing the Buddhist deities, there is a painting of flowers and leaves (Fig. 4) of which a small portion is visible when the scroll is rolled up in its case. The flowers and leaves are painted in gold and dark blue against a silver background. The inscription painted in gold on the upper left corner gives the name of the prayer and the number of the scroll — No. 9; many such scrolls were needed to complete the prayer. The Japanese name of the prayer is *Gedatsudoran*, in Chinese, *Chieh-To-Tao-Lun*, and it is the translation into Chinese of the *Vimokshamarga Sastra* composed by the *arhat* Saviputra and



FIG. 6. — Japanese Religious Scroll. — The Author's Collection (Detail with a painting of Buddha surrounded by Deities).

translated by Sanghapala in 505 A.D.⁴

This *Sastra* was copied at various times and the present copy was presented to the Jingo-Ji Temple of the Shingon sect during the reign of Emperor Toba (1107-1122). The flower reproduced on one of its paintings (Fig. 4) is called in Japanese *hosoge* (sacred flower) and represents an emblem of Buddha — the Asoka tree.

Although a lapse of about three hundred years separates the scroll from the bronze vase, the origin of the painted flower and leaf motif can be clearly traced back to the engraved design on the bronze. It is interesting to see how the painted design on the

scroll has lost in vigor in comparison with the engraved motif on the bronze.

In conclusion it should be said that the reproduction of the engraved Tang bronze vase, does not do justice to the beauty of the object and it is to be hoped that the readers of this article will conform to Taoist philosophy and interpret the black and white image before them, each according to his own esthetic conception.

HUGUES LE GALLAIS.

4. BUNYIU NANJIO, *A Catalogue of the Chinese Translation of the Buddhist Tripitaka*, p. 283, No. 1293.

B I B L I O G R A P H Y

JAIME SABARTÉS.—*Picasso, An Intimate Portrait* (Translated by ANGEL FLORES).—New York, Prentice Hall, 1948, 230 pp., 9 pls.

MR. SABARTÉS, Picasso's friend and secretary, in explaining his reasons for writing this book, tells how the artist, aware of his friend's restlessness, and perceiving that idleness was spoiling his disposition, suggested to him the therapy of work: "Write no matter what," he said. "Write for yourself, if you wish, even if it be only for yourself." It was soon after that the idea came to MR. SABARTÉS to write this narrative which MR. FLORES has now translated from the Spanish manuscript, previously published only in French.

The book contains reproductions of eight portraits of the author done by Picasso over a period of some forty years. The text, which gives no indication of having been approved by Picasso, is in two parts. The first deals with the artist's childhood and the beginning of his career up to the years of the blue period, when he stood "with one foot in Barcelona and the other in Paris"; it closes with a description of the Sabartés portrait (now in the Helmer Collection, Oslo), painted by Picasso at Barcelona in the Spring of 1904, and with a reference to the artist's urge to return to Paris, "this time for good,"—an urge which he obeyed.

The second part discusses a much later period. It starts on November 12, 1935, when MR. SABARTÉS came back to Paris to live in Picasso's household as a friend and secretary; and it ends on August 23, 1941, when the artist, after seeing the noisy Germans enter Royan, where he had taken shelter, decided to return to occupied Paris, firm in his belief that: "Anyhow, one thing is certain and that is that we paint better."

Contrary to MR. SABARTÉS' expressed fears, he does not seem to be in the foreground on too many occasions.

In fact, the figure of the biographee, even if somewhat scaled down—as usually happens in books of this nature—always commands the reader's attention. The author's first intention of keying his narrative to the portraits of himself by Picasso which illustrate the text, seems to have given way to his other purpose, that "these notes may serve as guide to those who seek little known or forgotten details about Picasso's life" during the periods of which he speaks.

No doubt the first part gives details of the artist's early years which will be useful to any future biographer. Some of them, however, call for additions which are not difficult to make.

For instance, MR. SABARTÉS refers to one of the friends of Picasso's father, the painter Antonio Muñoz Degrain (1843-1924), whom the artist knew during his childhood in Malaga, without mentioning any art relationship between the old and the young painter. Yet, it may be worth pointing out here that the catalogue of the National Exhibition of Fine Arts held in Madrid in 1897 listed the picture *Sciences and Charity*, which won an Honorable Mention for Picasso, as the work of "a pupil of Antonio Muñoz Degrain residing in Barcelona." Incidentally, the catalogue gives the size of this lost picture: 1.98 m. x 2.50 m. According to MR. SABARTÉS it was painted in 1896, the year before the exhibition.

Perhaps such a pupil-teacher relationship, inconsequential as it may have been, had prompted Picasso, in 1895, when he was only fourteen, to send to Muñoz Degrain as a Christmas greeting a watercolor, now preserved at the Malaga Museum.

These additions are offered without implying any criticism of MR. SABARTÉS' text which, informative as it is, is not intended as an exhaustive biographical account of the two periods of Picasso's life it discusses.

An omission found in the second part of this "intimate

portrait" deserves a different comment, even though this reviewer has failed to ascertain its motivation. It is known that the Spanish Civil War was viewed by Picasso as a spiritual struggle, and that he gave expression to it in a series of etchings and in the mural *Guernica* painted for the Spanish Loyalist pavilion at the Paris World Fair of 1937. Yet, MR. SABARTÉS, in his discussion of those years, has little more than this to say on the subject: "News about the disturbances in Spain reached us on July 18. Compatriots belonging to both sides began to pour into Paris, and our conversations centered on the events which were rocking our country." Since Picasso certainly was not neutral in the Spanish conflict, MR. SABARTÉS, who at times gives in great detail other conversations with the artist, might have been expected to tell something about the nature

of those conversations, not so much on account of their value as expressions of political partisanship as by reason of the connection they probably had with one of Picasso's outstanding works. Instead, *Guernica* is not mentioned, nor is even the slightest reference to it to be found anywhere in the text.

The second part contains excerpts from Picasso's literary experiments, including some from the book on which he earnestly worked for ten or twelve weeks in 1939 before giving up the project. There are also descriptions of the artist's habits and transcriptions of conversations with him as recollected by the author, all of which throw light both on Picasso's ideas and on his environment.

JOSÉ LÓPEZ-REY.



MARGINAL NOTES ON THE EXHIBITION OF THE VIENNA TREASURES IN PARIS

TWO COMPOSITIONS ENGRAVED AFTER JEAN I BERAIN AND THEIR TEXTILE TRANSCRIPTIONS

The reputation of Jean I Berain, the designer of the Chamber and Study of Louis XIV, is sufficiently widespread to make it unnecessary to recall it here anew.

While his contemporaries appreciated Berain particularly as the author of innumerable projects of court festivals, operas and their illumination, as well as funeral ceremonies, which his assignment with the administration of the Menus-Plaisirs led him to invent and to have executed, it is as an ornamentalist of equal ingenuity, that he chiefly retains our attention today.

When you try to determine the

exact way in which the influence of Berain exerted itself on the decorative arts, you find yourself confronted by serious difficulties in various respects.

For fruitless or overly clever theoretical discussion, for comparisons based more on the compilations of the works of various authors than on the direct vision of the objects studied, or on the knowledge of the conditions under which they were realized, one can sometimes substitute information resulting from direct or objective observation.

That is why it seems that the study of the two plates from the engraved

œuvre of Berain¹ in which are gathered the motifs inspired by the *Grotteschi* — *Grotteschi* envisioned by the ancients and since brought back by Raphael—may permit the discernment of how the influence of the designer of the Chamber and Study exerted itself upon tapestry whose benefits from it have been particularly numerous.

* * *

1. Jean I Berain's œuvre was engraved on copper plates by professional masters, some known, others unknown, Berain himself abandoned almost completely the practice of the etching needle and the graving tool after his appointment to the Menus Plaisirs (1674), that is to say, at the age of about thirty-four or thirty-five.

THE MARINE LIFE TAPESTRY

Under the title *Various Tapestries*, Maurice Fenaïlle has described and reproduced, in his *General Study of the Manufacture of Gobelines* two portieres and four other narrow pieces of tapestry with the arms of Charles de Lorraine, Count de Marsan, and those of his second wife, Catherine Thérèse Goyon de Matignon, widow by a first marriage of Jean-Baptiste Colbert, Marquis de Seignelay (died 1690).²

The two identical portieres (Fig. 1)³ show a base in the form of a fountain. Its waters harbor a triton who blows furiously into a conch and holds the reins of two sea horses. At the left and right, the figures of a nymph and a river-god—the latter in the classical guise of an old man—are seated on either side of a pedestal.

On the pedestal, Venus is enthroned with a cupid at her side. Above the goddess, the afore-mentioned arms, surmounted by a crown, are flanked by two eagles beneath a canopy to which are attached garlands of flowers.

On either side there is a latticework structure which also rests on the base of the fountain and confines the figures of two winged women. Finally, in the upper corners of the composition are perched small Cupids together with eagles.

The common design of the four strips of tapestry (Fig. 2)⁴ contains in the center, under the coat of arms a single zephyr armed with a trident, placed on a base enlivened by an embroidered carpet decorated with a lambrequin.

With the exception of one motif treated in cameo and showing Cupid and the Zephyr at the bottom, the rest of the model combines various ornaments and motifs with garlands of flowers.

* * *

Maurice Fenaïlle has indicated that the compositions of these tapestries appear to be by Berain.

On the other hand, the "Mercure Galant" of February 1699, giving an account of the princely visit to the Hôtel de Marsan, uses the occasion to describe the most remarkable specimens of its furnishings. It thus calls attention, among several hangings, to

"one more, on a golden background, by the design [sic] of M. Berain, which represents marine life."⁵

Actually, this tapestry on golden background—whose identity with the above-described tapestries which also have backgrounds enriched with metallic threads, is beyond question—was inspired solely by compositions engraved after drawings by Berain (Figs. 3 and 4).⁶

There are numerous arguments to support the claim that the tapestries are not merely reproductions of the engravings and that the latter preceded the weaving of the tapestries.

Moreover, the most eloquent of these arguments are provided by the divergencies that can be noted between the engravings and the tapestries. Had the tapestries been reproduced by an engraver, one does not see why he would have found it necessary to add obvious modifications to the general design; these modifications can be easily explained if the opposite were the case, which, consequently, corresponds more nearly to the truth.

Without being able to give the name of the artist responsible for these changes, it is certain that they were made by the designer of the cartoons, anxious to adapt to the rules governing textile the ornamental compositions invented by Berain and reproduced on copper by an anonymous artist.

* * *

Having deliberately abandoned, for the large pieces, the framing of the engravings, the designer of the cartoons has succeeded in making the unity of the whole more effective and in bringing out all the value of its decorative elements.

Without losing any of their gracefulness, the figures of the winged women placed to the left and the

6. See: *Op. cit.* Engravings after ornamental compositions by Berain began to appear in separate loose-leaf notebook form; only later were they assembled in an album. There are two states of certain pieces, one with the address of Berain and the second with that of Jacques Thuret, his son-in-law, who bought up the copper plates left after the death of his father-in-law. We show here the reproduction (Fig. 3) of a second state. It should be noted that the painted group of the *Triton and Horses* is also to be found on one of the four pieces sold in New York, American Art Association, Savoy Sale, Feb. 17-18, 1922, No. 553. These pieces have been wrongly attributed to Jean II Berain.

right, have taken on a noble pose which they did not have before.

A generous sap has swelled and multiplied the vines whose tendrils are now clinging to the light architecture of the middle ground. Clusters succeed in filling the two apparently empty spaces, while rich garlands of flowers have been substituted for the meager strings of foliage on the engraving made after Berain. The figures in the center were submitted to even more important transformations.

Venus who, on the engraving, was partly reclining toward the left, brandishing a quiver of cupids, is now seated and turned toward the right; she is pleased with receiving the crown of flowers offered to her by cupid.

The nymph and the river-god in the lower part, have become a beautiful young woman, gracefully draped in her tunic, and a noble old man with a long white beard.

The design of the group formed in the foreground by triton and his horses has also been taken over.

One can only wonder, after so many able adjustments, why the Cupids, flying around above Venus on the engraving, have been so clumsily replaced by the arms of Count de Marsan and Catherine Thérèse Goyon de Matignon, awkwardly flanked by the eagles of the House of Lorraine.

In turn, the comparison of the second engraved composition and of its textile interpretation with the four similar narrow panels, while showing less important divergencies, do not emphasize the initiative taken by the author of the cartoon.

* * *

After having made a comparative study of the compositions engraved after the drawings by Berain, and the pieces of tapestry of *Marine Life*—as the "Mercure Galant" called it—there remains the determining of the origin of these tapestries.

Maurice Fenaïlle, when reproducing them in his book on the Gobelines, appears to have believed that they were woven unofficially, perhaps by a weaver of this illustrious institution, as was sometimes practiced.

As to the supposition of Heinrich Göbel, who tended to recognize in the *Marine Life*, because of the similarity of the design to the piece woven in Lorraine, a product of the work-

shops of Nancy, it lacks sufficient basis for being taken into consideration.⁷

Most fortunately, the inventory after the death of Catherine Thérèse Goyon de Matignon, Countess de Marsan (died 1699), which we were able to find in the Condé Archives at Chantilly, permits us to substitute for these various hypotheses, some definite facts.⁸

Drawn up in January 1700, this document describes "a tapestry hanging of twelve pieces on a golden background, with the arms of my said Lord, Count de Marsan, and of the late my said Lady de Marsan, in the center and at the corners of each piece; . . . at the bottom of each of which pieces there is the name of Hinart . . ."

At the end of the inventory entry of this hanging, the representatives of the children of Catherine Thérèse Goyon de Marsan and of her first husband Jean-Baptiste Colbert, Marquis de Seignelay, protested "that the designation of the arms of the said Lord and Lady de Marsan could not be held as significant . . . considering that the arms of the said late Lord de Seignelay were on the said tapestry at the places where those of the said Lord and Lady de Marsan were to be found, as indicated in the inventory made after the death of the said Lord de Seignelay. . . ."

Thanks to this document, everything is clarified and appears in full light.

The arms of Count de Marsan and of his wife—so awkwardly introduced into the general composition of the tapestries—replaced the arms of Jean-Baptiste Colbert, Marquis de Seignelay, first husband of Catherine Thérèse Goyon de Matignon.

The arms in the corners, as well as Hinart's signature mentioned in the Chantilly document, have disappeared together with the decorative borders suggested by the engraving after Berain which probably showed them; unless, of course, these bands had been simply folded back under the tapestries—set, as they were, into marble mountings—at the time they were protographed by Maurice Fénaille.

* * *

Jean-Baptiste Colbert, Marquis de Seignelay, succeeded his father, the great Colbert, in 1683, as Secretary of

State for the Navy; during his ministry he tried to play an important part in naval affairs.

Under these conditions, it is understandable that the Marquis de Seignelay wanted to have a hanging woven that would be susceptible of being called *Marine Life*. In desiring, or agreeing, that these tapestries be inspired by the engraved work of Berain, the Marquis de Seignelay was confirming his admiration for the decorative work of the designer of the Chamber and Study, whom he had asked to arrange the celebration given for Louis XIV in his castle of Sceaux in 1685.

These various points made known, the Chantilly document offers a last, important piece of information in suggesting that the tapestry of the *Marine Life*, originally composed of twelve and not six pieces, was executed on the looms of Hinart.

In 1664, Louis Hinart had obtained letters patent for the "royal manufactures of tapestries of high and low loom, established in the city of Beauvais and other places in Picardy." Although assured of the protection of the Sovereign, this enterprise was private and could work for private individuals.

It operated with varying success; finally, in 1684, Louis Hinart, in spite of the privilege he held for thirty years, had to retire and leave the place to a successor, a Fleming, Philippe Behagle, designated by Louvois.

During the time he presided over the Beauvais Manufacture, Hinart kept the workshops he had previously owned in Paris. He continued to take care of them after his departure for Beauvais; on the other hand, his son, Jean-Baptiste Hinart, doing likewise, succeeded in setting up new looms and giving them a certain prestige.

This did not fit into the plans of Behagle, his successor in Beauvais, who set out to completely ruin the activity of the Hinarts. Some forty years ago, there were published excerpts from a petition made by Jean-Baptiste Hinart which exposed the injuries and vexations which he suffered from the maneuvers and intrigues of Behagle.⁹

The declarations in this petition seemed exaggerated to the publisher. On the whole, however, they corresponded to the facts as is proven by

the information that we found in the correspondence kept in the Royal Archives of Sweden, in Stockholm.

It can consequently be held as certain that, with the "debris" of the workshops of Beauvais, J. B. Hinart succeeded in "starting a small society of his pupils" and that, thanks to their devotion, he succeeded in executing works which constitute "the principal ornament in the apartments [*sic*] of several persons of high rank."

If various important commissions, obtained by Jean-Baptiste Hinart, finally fell to Behagle, after the latter brought about the arrest of his rival for debts, it did not happen before 1693 or 1694 at the earliest, as can be deduced from an examination of the documents in Sweden.¹⁰

However, the pieces of the *Marine Life* tapestry woven for Jean-Baptiste Colbert, Marquis de Seignelay, were of necessity done between 1683, when the latter became Undersecretary of State for the Navy, and November 1690, the date of his death.

This results in our having, in the *Marine Life* tapestry, a product of the parisian workshop of Jean-Baptiste Hinart, the existence of which has until now remained unknown.

* * *

THE PORTIERES WITH THE ARMS OF THE HOUSES OF LORRAINE AND ORLEANS

As has already been stated, the *Marine Life* tapestry was executed before 1690, date of the Marquis de Seignelay's death.

Some ten years later, at the earliest, and some thirty or forty years later, at the latest, the same compositions

9. *Op. cit.* Contrary to the indications given in that work, Jean Baptiste Hinart's petition was not made after 1634 and before 1688, but only after September-October 1697. Jean Baptiste Hinart declares that the thirty-year privilege, given in 1664, had then expired, which, anyway, gives us, the date of 1694 as the earliest one possible. As he adds that he writes in peacetime, and as the first period of peace after 1694 started with the Treaty of Ryswick (Sept.-Oct. 1697) the date substituted here for the one given by M. VARENNES is justified. This is further confirmed by the documents which we have found in the Royal Archives of Sweden.

10. Jean-Baptiste Hinart mentions as works started by him and taken over by Behagle, the *Conquests of the King of Sweden* and the "*Symbols of Marine Life* for the great admiral of France." The latter pieces which were woven for the account of Count de Toulouse, son of Louis XIV and Madame de Montespan (*Op. cit.*), should not be confused with the *Marine Life* which was woven for the Marquis de Seignelay and is the subject of the present article.

which were engraved after Jean I Berain, inspired another series of tapestries—the portieres with the arms of the Houses of Lorraine and Orleans.

This series is composed of six pieces. It is characterized by the presence of the arms of the Duke Leopold de Lorraine and Elizabeth Charlotte d'Orléans, whose wedding was celebrated on October 13, 1698.

Executed before 1729, the date of Duke Leopold's death,¹¹ the portieres with the arms of the houses of Lorraine and Orleans eventually belonged to the Duke's son, Francis III. The latter took them along with him to Florence at the time he exchanged Lorraine for the Grand Duchy of Tuscany (1736).

In 1765, after the death of Francis III of Lorraine, who had become Emperor of Germany as Francis I, as well as the husband of the Empress Maria Theresa, the portieres with the arms of Orleans and Lorraine became the property of the crown of Austria.¹² They still belong to the Austrian State, and one of these pieces was shown in Paris, at the Museum of the Petit Palais in the Exhibition of Treasures from the Vienna Museums.¹³

The author of the cartoons of the portieres with the arms of Lorraine and Orleans succeeded, with rare skill, in adapting the two compositions engraved after Berain to the taste of the XVIII Century, for it cannot be proved, in spite of several similarities, that he drew his inspiration directly from the *Marine Life* woven for the Marquis de Seignelay.

Thus, for the lower part of the composition, characterized by the group of *Venus and Cupid* (Fig. 5),¹⁴ the author of the new cartoons devised a large basin decorated with various interwoven motifs and the initials "L C"; this supports the entire light structure which serves as the decorative frame of the tapestry.

In the upper part, above the curved motif with which the engraving after Berain and the corresponding *Marine Life* tapestry ends, two crossed palm branches have been placed; the cor-

ners are decorated with acanthus. These additions give a balance and lightness to the final design which it was originally far from having. The cupids perched on either side above the winged figures, are no longer astride the eagles as on the engraving after Berain, but, instead, have at their side, dogs—symbols of fidelity.

A single zephyr now dominates the group of *Venus and Cupid*.

Finally, in the lower part, the triton appears in reverse to the original composition, and, instead of seeing a river-god at the right, as on the latter, or the figure of an old man as on the corresponding *Marine Life* piece, one notes the presence of another nymph.

More important initiatives were taken by the author of the new cartoons in the adaptation of the other composition, the one with the *Zephyr Armed with a Trident* (Fig. 6).¹⁵

In order to provide a pendant for the preceding model, he contrived to introduce into the architecture of the first engraving after Berain, the central motif of the second, that is, the *Zephyr Armed with a Trident*.

A marble base occupies almost the entire width of the new ensemble thus formed. It, in turn, supports the above mentioned architectural motif, on which is now enthroned a *Zephyr Armed with a Trident* turned toward the left, while both on the engraving and on the corresponding *Marine Life* tapestry he faced right.

Above him have been placed the arms of the Houses of Lorraine and Orleans, dominated by a curved motif to which cling the birds represented in the *Marine Life* tapestry.

On the other hand, all the empty space in the yellow background has been decorated with vines.

On the pedestal of the zephyr is again found the camaieu relief shown on the engraving, from which also come the medallions hanging in the vicinity of the always present winged figures.

* * *

The six portieres with the arms of the Houses of Lorraine and Orleans bear neither signature nor stamp. However, their origin does not seem to be in question.

Like other portieres actually signed

with the arms of Lorraine and Orleans also preserved in the collections of the Austrian State,¹⁶ these must be products of Lorraine tapestry workshops.

In 1698, a "bourgeois of Nancy," Charles Mitté, obtained the position of tapestry-maker to the Duke of Lorraine. Mitté executed various tapestries which are well known.¹⁷

Later, another high loom tapestry-maker, F. Josse Bacor, established workshops in the Château de la Malgrange, near Nancy; in 1721, letters of patent gave Bacor the authorization to set up together, with his associate, Sigisbert Mangin, high and low loom tapestry frames in Lunéville.

It is probable that the portieres with the arms of Lorraine and Orleans inspired by the compositions engraved after Jean I Berain, just as the signed portieres mentioned above, came from the workshops of Malgrange.¹⁸

Their director, F. Josse Bacor, almost completely unknown today, seems to have been a descendant of an old family of loomers on which it has been possible to gather various information.

In 1664, among the first looms of the Beauvais Manufacture, there was a Philippe Bacoort, native of Brussels, who died on October 3, 1681; he had a son who was known to have lived in Beauvais in 1676.¹⁹

Eventually, several Bacoorts worked at the Gobelins factory.²⁰

Thus, an unpublished document, dated June 26, 1691, reveals the apprenticeship paper of Josse Bacoort, son of the late Cornil Bacoort, loomer at the Gobelins.²¹ In 1710, at the time of his son's christening, the same Josse Bacoort, whose name is spelled "Bacor," took the position of tapestry-maker at the Gobelins.²²

That Josse Bacor is the same man as the F. Josse Bacor, established in Nancy, cannot be proved but it is quite probable, as the document pub-

16. *Op. cit.* Some of them are to be found in inventories; others in the mentioned work of E. von Ritter (*Op. cit.*).

18. The weaving of these signed portieres dates from 1721. See: *Op. cit.*

20. There exists a series of tapestries after Berain among which there are two unpublished pieces signed: *Bacor*, to the study of which we will one day return.

22. *Op. cit.* Since the time these lines were written, we found two inventories made after the death of two members of the Bacor family.

11. He died in 1729, and not in 1723, as has been stated by various Austrian and German authors.

14. It was used for the weaving of two portieres (*Op. cit.*). It is one of the two pieces exhibited in Paris, and is reproduced here (Fig. 5).

15. Four portieres have been made after this composition (*Op. cit.*).

lished by H. Lepage on the tapestries of the Dukes of Lorraine calls the director of the workshops of Malgrange, "Josse Bacor," without taking into consideration the initial "F" which is part of his signature.

It is instructive for more than one reason, to learn the road which the members of the Bacoort, or Bacor, family followed, leading them from Brussels to Beauvais, from Beauvais to the Gobelins and, finally, to Nancy. This especially, permits us to discover the links, little known until now, which, through the intermediary of various loomers, connected most of the principal tapestry workshops of western Europe at the end of the XVII Century or the beginning of the XVIII.

* * *

TAPESTRIES WOVEN BY FRENCH WORKSHOPS IN GERMANY

If the relations between certain French workshops of the late XVII and the early XVIII Centuries are sometimes still not too clear, the history and the works of the French workshops, established during the same period in Germany have, in the last twenty years, become relatively well known.

Indeed, set up beyond the Rhine, by French loomers—Protestants who had emigrated after the revocation of the Edict of Nantes (1686)—under French supervision, and employing French workers, these workshops are closer to the artistic history of the craftsmen's country of origin and its influence, than to the country in which they established their looms.

At the beginning, having at their disposal only cartoons that were more or less well drawn by local painters, the contractors of these French workshops founded in Germany, did not hesitate to borrow largely from the tapestries that were successfully woven by the royal factories of France.²³

Faithful to the methods applied during the XVII and XVIII Centuries in the Aubusson region in which they originated, the heads of these workshops eventually drew their inspiration freely from engravings. As the series of ornamental compositions made after Berain, was plagiarized

in Augsburg by the publisher Jeremias Wolf as early as at the end of the XVII Century, there were consequently numerous tapestries woven in Germany which reproduced the decorative motifs devised by the designer of the Chamber and Study of Louis XIV.

The engraved œuvre of Berain, copied in Augsburg, was used in particular by the workshop of Jean Peux, established in Schwabach, a small town in Franconia, between Ansbach and Nuremberg.

A census of the French colony of that region, dated March 1716, gives the name of "Jean Peux, master tapestry-maker, his wife, two daughters and one son;"²⁴ in 1737, one again finds, among other French loomers, "Jean Peux, dealer and manufacturer of tapestries, aged 71 . . ."

It is between these two dates that were executed the two tapestries after Berain—one of them signed—preserved at the Veste Coburg.

By a happy coincidence, or better, through the advantageous opportunities offered by the Veste Coburg to textile reproductions, one of the Coburg pieces shows the reproduction of the same composition engraved after Berain that inspired the tapestries with *Venus and Cupid of Marine Life*, as well as the general model of the portieres with the arms of the Houses of Lorraine and Orleans.

This time, as an exception arising from the practices at Aubusson, and maintained by its deserters, the engraving served directly for the weaving of the tapestry of Coburg. There can be no doubt of this since each and every one of its peculiarities has been reproduced by the loomer.²⁵ It is easy to see this by comparing the two respective groups of *Venus and Cupid* (Fig. 7).

But here too, the changes from the original drawing are noticeable, and the cupids as well as the eagles in the upper part have been replaced by baskets of flowers.

Precise measurements having been given to the tapestry-maker,²⁶ he made use of another composition, borrowed from the engraved œuvre of

Berain, for the enlargement of the lateral parts (Fig. 8).²⁷

The only initiative taken by Jean Peux or by the painter he employed, is represented by a border of a rather awkward and rough design which frames the piece.

Several tapestries seem to have originated from this piece bearing the signature of Jean Peux and woven at Schwabach.

The one closest to it appeared on the Berlin art market (Figs. 9A and 9B).²⁸

Surrounded with a border of acanthus leaves interrupted by ornamented cartouches, it shows the same decorative motifs as the Coburg tapestry.

In the lower part, however, the triton and the sea horses, executed after the Berain engraving, have disappeared.

They have been replaced by a kind of pedestal covered by a carpet, in imitation of Savonnerie work, which serves as a base for a group of *Venus and Cupid*. A young boy and girl kneeling on either side of this carpet, offer baskets of flowers to the goddess. In the upper part, the eagles have been put back.²⁹

Attention has been called to two other tapestries also derived from the same piece signed by Jean Peux in Schwabach. They reveal the progressive elimination of the elements borrowed from Berain in favor of ornaments and figures more familiar to the art and style of the XVIII Century.

In one of these tapestries, which also belonged to the Berlin art market around 1930, the Berain motifs have been only partly retained; the lateral panels have been modified.³⁰

As for the central group of *Venus and Cupid* (Fig. 11), it gave way to figures engraved after Watteau, in 1725, by H. S. Thomassin.³¹

An identical central motif (Fig. 12) appears in the last tapestry which

27. See our work (*Op. cit.*). The original engraving was done by Jean Dolivar.

29. This anonymous piece of tapestry on brown background is accompanied by four other narrower ones partly imitating the engraved œuvre of Berain.

31. *Op. cit.* This same group and the imitated Savonnerie carpet can be seen in a tapestry in the Castle of Charlottenburg, presumably the work of the workshop of the Barrabands in Berlin, probably dating from about 1740. The realization of this fact has led H. Göbel (*Op. cit.*) to advance several assumptions which are subject to discussion.

23. They copied chiefly the Beauvais tapestries. See: *Op. cit.*

25. The forged pieces of the engraved œuvre of Berain which were published in Augsburg are in reverse of the original engravings.

26. The piece measures: *Op. cit.*

belonged to a Swedish Collection (Fig. 10).³²

The changes brought to the ornaments, the new figures of the *Comedia dell'Arte* which are assembled therein—among whom there is the actor Raymond Poisson, after Netscher, known from the engraving by Gerard Edelinck and imitations of it, notably the one which has been published by H. Bonnard—represent the last reminders of Berain shown in this piece.

As is true of most of the tapestries from the French workshops in Germany, its mediocre artistic value does not prevent it from being a very worthy document as regards the transformations and expansion of the French decorative art at the end of the XVIII Century in general, as well as the influences exerted by Berain in particular.

* * *

At the same time that it offers unpublished or little known information on the products of several French workshops, the study of the different pieces, woven after two compositions borrowed from the engraved œuvre of Berain, permits certain remarks of a larger scope. As was announced at the beginning of this article, these

remarks bring out the broad lines of the influence which was exerted on tapestry art by the designer of the Chamber and Study of Louis XIV.

Ornamentalist before all else, Berain most frequently employed his talents to "awaken the minds," to stimulate them; leaving to the artists and craftsmen at his disposal the development of the compositions, the choice of simplifying or enlarging them, and, finally, of transposing them, according to their own initiative, for the purpose of realizing on the work.

As a result of this there often intervened, between Berain and the tapestry-makers, an intermediary—painter or designer—whose name was eclipsed by that of the designer of the Chamber and Study of Louis XIV, but who, nevertheless, should be recognized as the setter-up, or even the real author of the cartoons.

Remaining, however, closely related to the spirit and style of the plates engraved after Berain, the tapestries inspired by these plates succeeded in characterizing a stage in the evolution of tapestry and its ornamentation.

Without abandoning the essential

motifs of the style of Louis XIV—symmetry, rigorous order, strict balance between the full and empty spaces—they succeeded in marking the beginning of a real renaissance in tapestry.

Abandoning the themes drawn from contemporary events, the mythological scenes, the allegorical subjects devoted to the glorification of the sovereign, the tapestries inspired by the engraved œuvre of Berain, with a lesser number of figures giving way to decorative elements, succeeded in restoring to the art of tapestry-making the decorative scheme which assured the success of the Medieval weavers.

The new esthetic conception which these works announced was soon to define itself more precisely and to attain its full expression with a Claude Audran who passes as its veritable instigator. However, the credit for that important change goes to Berain's influence, which, in a period of transformation and research, ultimately appears as a major factor in tapestry as it was in other branches of the industrial and sumptuary arts.

ROGER-ARMAND WEIGERT.





DON QUICHOTTE ET SES ILLUSTRATEURS FRANÇAIS

On se souvient de ce passage de *Don Quichotte* où Sancho déclare à son maître, en voyant les histoires d'Hélène et de Paris, d'Enée et de Didon, représentées sur de mauvaises tapisseries d'auberge: "Je parierais qu'avant peu il n'y aura pas de cabaret, d'hôtellerie, de boutique de barbier, où l'on ne trouve sur les murs l'histoire de nos prouesses . . ."

La prédiction de Sancho s'est

réalisée. Une conséquence du fabuleux succès du roman de Cervantès à travers les siècles; c'est que les aventures du grand hidalgo et de son compagnon ont été célébrées sous toutes les formes artistiques possibles, dans tous les styles, et dans le monde entier. L'histoire est racontée dans le récent et monumental volume de Givanel Mas, *Historia Gráfica de Cervantès y del Quijote*; et pour ce

qui est des éditions illustrées de *Don Quichotte*, la Collection Keller, de Boston, suffirait à témoigner de son universalité.

Toutefois, l'iconographie du sujet est particulièrement riche, continue et originale en France; cela s'explique si l'on songe que pour les traductions de l'ouvrage, la France vient en tête, avec plus de cinquante traductions de 1614 à 1934. Ce que je voudrais ten-

ter, c'est précisément de chercher les rapports entre la fortune littéraire du roman et son interprétation artistique; mais rien n'est plus malaisé. Outre qu'un article n'admet pas d'analyses détaillées, le parallèle entre l'art et la littérature est difficile à tracer avec précision, pour la simple raison qu'il est parfois douteux. Je crois cependant possible, en les combinant, d'esquisser les aspects divers sous lesquels les Français se sont représentés *Don Quichotte*, et de montrer comment, de siècle en siècle, le chef d'œuvre espagnol s'est teinté des humeurs et des nuances successives du génie français.

Dès son apparition, l'ouvrage, dans son texte original, trouva des lecteurs et des admirateurs. On parlait volontiers espagnol à la cour; Madame de Chevreuse, par exemple, le lisait couramment. Par ailleurs, le goût des contemporains de Louis XIII les portait vers l'Espagne—le triomphe du *Cid* allait le prouver. Mais, de très bonne heure, parurent les traductions: Oudin donna la première partie en 1614, De Rosset la seconde en 1618; à partir de 1632, elles sont réunies et constamment rééditées. Cette version est remarquablement exacte, avec l'accent sur le jovial; d'ailleurs, la plus récente des traductions françaises est basée sur le texte Oudin-Rosset, dont elle s'efforce de garder la saveur. Dès 1677, lorsqu'apparut une version nouvelle par Filleau de Saint-Martin, Madame de Sévigné déclarait qu'avec toutes ses qualités elle n'éclipserait pas l'ancienne; en fait, Filleau est moins fidèle que ses prédécesseurs, trop préoccupé qu'il est d'accommoder tout cela au génie et au goût des Français."

En tout cas, on lit *Don Quichotte*, et on le loue. "Je puis lire *Don Quichotte* toute la vie sans en être dégoûté un seul moment. De tous les livres que j'ai lus, c'est celui que j'aimerais le mieux avoir fait." Ainsi parle Saint-Evremond, critique délicat s'il en fut. Les correspondances du temps sont remplies d'allusions aux personnages et aux épisodes du roman, preuve qu'ils étaient devenus familiers à tous. En 1687, Boileau écrit à Racine de Bourbon, où il prend les eaux, qu'il vit dans la compagnie d'un abbé, d'un médecin et d'un apothicaire. "Je passe le temps

avec eux à peu près comme Don Quichotte le passait avec son curé, son barbier, et le bachelier Samson Carrasco; j'ai aussi une servante; il me manque une nièce; mais de tous ces gens-là celui qui joue le mieux son personnage c'est moi, qui suis presque aussi fou que lui." C'est ce même Boileau qui composa, pour Rossinante, une épithaphe humoristique.

Le XVII^e siècle a produit des imitations plus ou moins directes de *Don Quichotte*; il a "quichotisé," selon le mot de Saint-Amant. Il est significatif que ces adaptations soulignent ou développent exclusivement le côté burlesque de l'original. Tel est le cas, par exemple, du *Berger Extravagant* de Sorel (1628), où le héros est devenu le fils d'un drapier parisien.

Or, les illustrations expriment la même tendance. Les premières éditions (à part un frontispice dans celle de 1618) n'étaient pas illustrées; la première série de planches n'apparaît qu'en 1665; celles-ci sont médiocres de composition et d'exécution, et vides, naturellement, du moindre effort en faveur de la couleur locale; mais le graveur y montre un goût décidé pour les épisodes grotesques. C'est dans cette même veine que Jean Mosnier avait peint, déjà, une suite de panneaux pour la décoration de Cheverny, le château de Marie de Médicis. Il choisit, par exemple, l'incident où Sancho tombe à genoux devant les filles de Toboso, et décore l'une d'elles des noms de "reine, princesse et duchesse de beauté," tandis que son maître, pour une fois, conserve son sang-froid et se refuse à voir autre chose que "trois paysannes sur trois baudets" (Fig. 1). Nous trouverions une interprétation également triviale chez Jacques Lagniet qui, vers 1640, exécuta une série d'estampes intitulées *Les Aventures du Fameux Chevalier Don Quichotte de la Manche et de Sancho Pança son Ecuyer*. Cette version réaliste et crue ramène *Don Quichotte* aux proportions d'un roman picaresque. En somme, le XVII^e siècle français illustre le livre comme il eût illustré *Le Roman Comique* (Fig. 2).

Avec Coypel, une note très différente se fait entendre. En 1714, à vingt ans, Charles Coypel reçut la commande d'une série de cartons pour les Gobelins. Trente-sept ans

plus tard, en 1751, il achevait le dernier: il y en a vingt-huit en tout. Curieuse figure que ce Coypel; il avait des ambitions littéraires: il écrivit *Les Folies de Cardénio*, pièce héroï-comique avec ballet. Le jeune roi Louis XV dansa dans ce ballet en 1720; mais ni lui, ni le public ne goûtèrent la pièce. Son intérêt pour nous vient de ce que le sujet en est, naturellement, emprunté à *Don Quichotte*, soit directement, soit à travers une autre tragi-comédie du même titre, parue au XVII^e siècle. C'est que Coypel s'intéressait à l'Espagne. Un de ses contemporains louait en lui, précisément, le souci de la couleur locale: "L'illustration de M. Coypel est la meilleure et la plus estimable, en ce qu'il n'a rien négligé par rapport aux mœurs, coutumes, habillements et autres usages d'Espagne, d'où il a pris un soin tout particulier de s'en faire envoyer les dessins pris exprès sur les lieux mêmes, et que de l'aveu même des Espagnols il a parfaitement bien représentés."

Quoiqu'en aient pensé les Espagnols de l'époque ou qu'en pensent ceux d'aujourd'hui, ces tapisseries nous frappent par d'autres mérites que leur caractère local, et, d'abord, par leur brillante composition. Tout médiocre dramaturge qu'il était, Coypel avait le sens du théâtre, et chacun des épisodes qu'il a choisis est habilement mis en scène. Un autre trait commun à cette série, et qui éclate quand on la considère dans son ensemble, c'est l'atmosphère générale de luxe et d'élégance. Nobles perspectives, jardins, portiques et palais—voilà le décor; quant aux personnages, ils sont toute grâce et tout sourire, et la distinction de leurs manières répond, évidemment, à celle de leur mise. Nous voici bien loin, semble-t-il, des images vulgaires du XVII^e siècle: nous sommes passés du burlesque au galant. Voyez la princesse de Micomicon, implorant Don Quichotte de lui rendre son trône, ou le héros lui-même, dansant au bal de Don Antonio. L'une des tapisseries nous le montre monté sur le cheval de bois qui doit les emporter, Sancho et lui, à travers les airs. L'amusant, ici, est que Cervantes avait décrit la scène dans les termes suivants:

"Il monta sur Chevillard; et com-

me il n'avait point d'étriers, et que ses jambes pendaient de tout leur long, *il ressemblait à ces figures de tapisserie des Flandres* peintes, ou plutôt tissées, dans un triomphe d'empereur romain." La partie gauche de la tenture représente l'histoire de Dorothee, déguisée en garçon (Fig. 4).

Les magnifiques alentours de ces tapisseries ajoutent à leur splendeur décorative, au point de détourner l'attention des figures; en fait, on est tenté de regarder les cadres plutôt que les tableaux, et Don Quichotte disparaît, submergé sous un torrent de roses. Mais ce sont précisément ces tableaux, isolés, qui devaient devenir pour le livre d'admirables illustrations. Nous les trouvons, à partir de 1723, reproduits par des graveurs tels que Picart, Surugue, Cochin, Lépicié, Tardieu, etc. (Quelques sujets nouveaux furent ajoutés à la série, notamment par Cochin et Boucher). Nous revoyons, par exemple, l'histoire de Dorothee, déguisée en jeune berger, que découvrent Cardenio et le curé (Fig. 5). Une autre gravure représente l'un des ballets dansés aux noces de Gamache, et qui plurent si fort à Don Quichotte: "Il fut exécuté par une troupe de jeunes filles de quatorze à dix-huit ans, choisies pour leur beauté. Elles étaient toutes vêtues de léger drap vert, avec les cheveux moitié tressés, moitié flottants. . . Cette jeune troupe était conduite par un vénérable vieillard et une imposante matrone, mais plus légers et plus ingambes que ne l'annonçait leur grand âge. C'était le son d'une cornemuse de Zamora qui leur donnait la mesure, et ces jeunes vierges, portant la décence sur le visage et l'agilité dans les pieds, se montraient les meilleures danseuses du monde. . ." (Fig. 6). Coypel, évidemment, n'a rien gardé de la saveur rustique de la scène; ce ne sont point là des bergères—pas plus que ne le sont les bergères de Boucher. Il a pris soin aussi de ne pas montrer l'autre côté des noces, celui qui plaisait tant à Sancho—les marmites et les chaudrons, les arbres décorés de lièvres dépouillés et de volailles plumées, les moutons dans leur graisse, et ce bœuf magnifique, "dans le large ventre duquel étaient cousus douze petits cochons de lait, pour l'attendrir et lui donner du goût. . ."

Tout au contraire, il flotte sur toute la scène un air de *Fête Galante*: Don Quichotte s'égare dans les jardins enchantés de Watteau.

Un esprit analogue respire dans la traduction de Florian, illustrée par Lefebvre et Le Barbier, traduction assez lâche, mais élégante et fluide, et bien adaptée au goût des salons. On pourrait lui appliquer le mot de Philip Hofer sur les compositions de Coypel: Don Quichotte y prend des airs de dandy, ou de courtisan déguisé, on dirait presque: de petit-maitre. Quant à Sancho, le voici qui devient une manière de Figaro. Or, comme disait Flaubert, "quelle pauvre création que Figaro, à côté de Sancho! Comme on se le figure sur son âne, mangeant des oignons et talonnant le roussin, tout en causant avec son maître. . . Comme on voit ces routes d'Espagne qui ne sont nulle part décrites! Mais Figaro, où est-il? A la Comédie-Française."

Natoire entra en concurrence avec Coypel, et exécuta dix cartons mais, cette fois, pour Beauvais. Sa veine est un peu plus épaisse; mais, lui aussi, rappelle l'Opéra-Comique, sinon le Théâtre-Français.

Tout comme le XVII^e siècle, le XVIII^e vit paraître diverses imitations du roman, telles que *L'Histoire des Imaginations Extravagantes de M. Oufse Causées par la Lecture des Livres qui Traitent de la Magie* (1710) ou, encore, le *Désespoir Amoureux, ou les Nouvelles Visions de Don Quichotte* (1747). Il semble, toutefois, que les écrivains de ce temps n'aient pas goûté Don Quichotte autant que leurs pères. Chose curieuse, ces grands polémistes n'ont pas perçu la valeur satirique de l'œuvre et son ironie destructrice, que l'on découvrira plus tard et, d'ailleurs, pour les exagérer. Montesquieu le mentionne à peine, bien qu'il daigne l'excepter de son mépris pour la littérature espagnole en général. Harry Levin a très bien observé que Voltaire, dans *Candide*, pour ridiculiser l'optimisme, emploie la méthode même qu'avait appliqué Cervantès pour ridiculiser l'héroïsme; mais, pour Voltaire, *Don Quichotte* n'est même pas un livre amusant. Seul le génie chaleureux de Diderot paraît avoir rendu justice au généreux hidalgo. "J'aime les fanatiques," dit-il, "non pas ceux qui vous présentent une formule étroite de

croyance et qui, vous portant le poignard sur la gorge, vous crient: 'Signe ou meurs,' mais bien ceux qui, fortement épris de quelque goût particulier et innocent, ne voient plus rien qui lui soit comparable, le défendent de toutes leurs forces, vont dans les maisons et dans les rues, non la lance, mais le syllogisme en arrêt, sommant et ceux qui passent et ceux qui sont arrêtés de convenir de leur absurdité, ou de la supériorité des charmes de leur Dulcinée sur toutes les créatures du monde. . ."

L'ami de Diderot, Fragonard, allait infuser une vie nouvelle au livre de Cervantès. Il est naturel que l'illustrateur du *Roland Furieux* ait illustré *Don Quichotte*; il lui consacra dix-neuf dessins qui, malheureusement, ne parurent jamais en volume. Quelques-uns le révèlent, une fois de plus, comme un allégre narrateur (Fig. 7). D'autres possèdent, outre la vivacité, une sorte de largeur épique, qui fait de Fragonard l'authentique précurseur de Daumier.

Avec le Romantisme s'ouvre une phase nouvelle de l'histoire de *Don Quichotte* en France. L'influence de l'Espagne sur l'imagination romantique est suffisamment attestée par *Ruy Blas* et par *Hernani*, par l'*España* de Gautier et par la *Carmen* de Mérimée, (lequel Mérimée, du reste, écrivit une préface à *Don Quichotte* et donna son nom à l'une de ses comédies); mais l'Espagne des Romantiques diffère, évidemment, de celle du frivole Beaumarchais; et, quant à Cervantès, ils découvrent chez lui toutes sortes de sous-entendus graves, et même tragiques.

Ils considèrent son livre, en premier lieu, comme une sorte de machine révolutionnaire qui, sous une jovialité de surface, dissimule un puissant explosif social. Les philosophes du XVIII^e siècle, nous l'avons vu, n'avaient pas discerné ce dangereux caractère. L'un d'entre eux, cependant, vers la fin du siècle, avait acclamé Cervantès et, avec lui, Rabelais comme les libérateurs de l'esprit européen, opprimé par la domination aristocratique et cléricale: c'était Bernardin de Saint-Pierre.

Il n'existe pas en France, à ma connaissance, d'image qui reflète ces intentions révolutionnaires de *Don Quichotte*; mais on en trouverait en Angleterre, telle cette estampe où l'on

voit une figure allégorique armée d'un miroir précipitant dans l'abîme un malheureux chevalier qui ressemble à notre héros: c'est *La Vérité Dissipant les Visions de la Superstition Gothique*. En Angleterre, toujours, parut en 1792 une autre estampe inspirée, sans nul doute, par la Révolution française; en fait, on croit y reconnaître à première vue un massacre de rues à Paris: des sans-culottes en bonnet phrygien s'apprêtent à décapiter un aristocrate, tandis que d'autres, dans le lointain, semblent brandis des torches incendiaires. Il s'agit tout bonnement, en réalité, d'un épisode de *Don Quichotte*: la triste fin du gouvernement de Sancho à Barataria; on distingue le pauvre garçon aplati entre deux boucliers (Fig. 8).

Pour revenir à Bernardin de Saint-Pierre, il écrivait, dans ses *Etudes de la Nature*, en 1796: "C'en était fait du bonheur des peuples, et même de la religion, lorsque deux hommes de lettres, Rabelais et Michel Cervantès, s'élevèrent, l'un en France et l'autre en Espagne, et ébranlèrent à la fois le pouvoir monacal et celui de la chevalerie. Pour renverser ces deux colosses, ils n'employèrent d'autres armes que le ridicule, ce contraste naturel de la raison humaine. Semblables aux enfants, les peuples rirent, et se rassurèrent."

C'est très précisément l'idée que développera plus tard Victor Hugo: "Entre le Moyen Age et l'époque moderne, après la barbarie féodale et comme placés là pour conclure, se dressent deux Homères bouffons, Rabelais et Cervantès. Résumer l'horreur par le rire, ce n'est pas la manière la moins terrible. C'est ce qu'a fait Rabelais; c'est ce qu'a fait Cervantès. . . ." Il convient d'ajouter que, par la suite, Hugo nuance son jugement: ". . . Mais la raillerie de Cervantès n'a rien du large rictus rabelaisien. C'est une belle humeur de gentilhomme après cette jovialité de curé. 'Caballeros, je suis le seigneur don Miguel Cervantès de Saavedra, poète d'épée, et, pour preuve, manchot.' Aucune grosse gaîté dans Cervantès. A peine un peu de cynisme élégant. Le rieur est fin, acéré, poli, délicat, presque, galant, et courrait même le risque quelquefois de se rapetisser dans toutes ses coquetteries s'il n'avait le profond sens poétique

de la Renaissance. Cela sauve sa grâce de devenir gentilhomme. . . ."

Mais, aux yeux des Romantiques, *Don Quichotte* n'est pas seulement un livre redoutable; c'est un livre amer et désespéré. Chateaubriand (on pouvait s'y attendre) suggère cette interprétation: "Je ne m'explique le chef-d'œuvre de Cervantès et sa gaîté cruelle," écrit-il, "que par une réflexion triste: en considérant l'être entier, en pesant le bien et le mal, on serait tenté de désirer tout accident qui porte à l'oubli, comme un moyen d'échapper à soi-même. . . . Religion à part, le bonheur est de s'ignorer et d'arriver à la mort sans avoir senti la vie." Pendant ce temps, en Suisse, Sismondi expliquait à un auditoire "qui riait peu," que *Don Quichotte* est un livre mélancolique, mieux: le livre "le plus triste qui fut jamais écrit." Ce point de vue devait devenir lieu commun parmi les Romantiques, y compris le jeune Flaubert qui s'écriait: "Quel livre, quel livre! Comme cette poésie-là est gaîment mélancolique!" Cette "mélancolie joyeuse" est l'exacte contre-partie de "cette mâle gaîté, si triste et si profonde" que Musset discernait dans le *Misanthrope*. Et, de fait, ceux qui lisaient entre les lignes, chez Molière, une amertume secrète, sont les mêmes qui jugeaient Cervantès si désabusé, et, pour les mêmes raisons, les deux œuvres sont des parodies de l'idéalisme.

Selon Vigny, ce n'était ni l'intention de Molière, ni celle de Cervantès, de faire rire aux dépens de la vertu, car ils étaient tous deux des champions convaincus de l'idéal; mais tous deux ont commis la même erreur: ils ont choisi un héros ridicule; c'est pourquoi lui, Vigny, choisira, au contraire, un héros malheureux: "Après avoir profondément réfléchi," dit-il, "j'ai vu que la majorité des lecteurs se méprennent éternellement sur la pensée des défenseurs de l'enthousiasme et de l'idéalisme si, à l'exemple de Cervantès et de Molière, ils le peignent ridicule pour le montrer disproportionné. C'est pourquoi j'ai entrepris de le peindre non ridicule, mais malheureux, afin que, la pitié étant excitée au lieu du rire, on ne pût se méprendre, et que la société s'accusât, et non lui."

Si nous cherchons à présent des illustrations qui reflètent ces interpré-

tations nouvelles, ces modes sarcastiques du pathétique, nous ne les trouvons pas tout d'abord. Tony Johannot et Granville, par exemple, continuent à montrer le côté divertissant de l'œuvre, et de ce point de vue, ils ne font que prolonger la tradition légère du XVIII^e siècle. Une nuance plus sévère apparaît chez Nanteuil, mais seulement dans le pittoresque sombre de ses paysages. On aurait pu penser que le sujet attirerait ce grand chroniqueur de la mélancolie, Eugène Delacroix; et, de fait, Delacroix peignit un *Don Quichotte* en 1824; c'était le temps où il s'enthousiasmait pour Murillo et Velasquez, où il rêvait de Philippe II et de l'Inquisition; et cette petite toile est, en effet, d'une couleur très espagnole; mais l'impression morale reste superficielle, et l'on se souvient, par contraste, de l'image frappante et symbolique où Delacroix évoque cet autre dément — le Tasse (Fig. 9). Le peintre lui-même n'attachait pas grand prix à cette œuvre; il confesse, dans son *Journal*, que *Don Quichotte* est un de ces petits tableaux qu'il exécuta en hâte pour pouvoir acheter quelques dessins à la vente Géricault. Mais il aurait pu reprendre le sujet plus tard; il ne le fit pas, bien qu'il soit revenu à plusieurs reprises à l'Arioste, et à Byron. La raison qu'il en donne est singulière. "Il est des œuvres," écrit-il en 1860, "qui suggèrent des idées pour des tableaux; mais plus l'ouvrage qui donne l'idée d'un tableau est parfait, moins un art voisin qui s'en inspire aura des chances de faire un effet égal sur l'imagination. C'est le cas pour Racine, Molière, et Cervantès." Autrement dit, la perfection même de *Don Quichotte* serait un obstacle à son interprétation picturale.

Au moment où Delacroix formulait ces réflexions décourageantes, deux artistes s'apprêtaient à le démentir. L'un d'eux était Gustave Doré. Ses illustrations pour la traduction Viardot en 1863 (cette même traduction que Tony Johannot avait illustrée en 1836) apportèrent un élément qui manquait chez ses prédécesseurs: en un mot, Doré restitue au héros sa dignité. Ses prédécesseurs, tout charmants et spirituels qu'ils étaient, avaient péché sur deux points; d'abord, ils avaient fait de *Don Quichotte* un personnage exclusive-

ment risible, et n'avaient rien exprimé, ou presque rien, du respect et de la sympathie qu'il inspire. Après tout, comme l'observe Sainte-Beuve, Don Quichotte est le dernier descendant du Cid. "C'est le Cid Petites-Maisons." Son esprit seul a dégénéré; mais son cœur est intact. Il faut donc le représenter noble au sein même du ridicule; et c'est à quoi s'est efforcé Doré. D'autre part, les illustrateurs, avant Doré, avaient représenté les choses, autour de Don Quichotte, telles qu'elles sont, et non telles qu'il les voyait; ils auraient dû tâcher, au contraire, de les transfigurer afin de les hausser, pour ainsi dire, au niveau des ses rêves; c'est dans ce sens que Doré, quelquefois, a porté son effort (Fig. 10). Même la figure du pauvre hidalgo dans son lit, tout meurtri et couruté après l'une de ses mésaventures, conserve une sorte de majesté pathétique; et la flamme brille encore dans l'œil qui n'est pas fermé (Fig. 11).

La meilleure manière peut-être de mesurer le degré de prestige que Doré a restitué à notre héros est de comparer l'interprétation que Tony Johannot et lui-même ont donnée d'un même épisode. Je choisis à dessein l'un des incidents les plus grotesques du livre. Don Quichotte, de nouveau, est au lit, en piteux état. Au milieu de la nuit, il entend un bruit et soupçonne que c'est une dame, Altisidore, qui lui rend cette visite inattendue. "Alors," raconte Cervantès, "il se leva debout sur son lit, enveloppé du haut en bas d'une courteline de satin jaune, une barrette sur la tête, le visage bandé pour cacher les égratignures, et les moustaches en papillottes pour les tenir droites et fermes. Dans ce costume, il avait l'air du plus épouvantable fantôme qui se pût imaginer. Il cloua les yeux sur la porte, et quand il croyait voir paraître la tendre et soumise Altisidore, il vit entrer une vénérable duègne avec des voiles blancs à sa coiffe. Dans les doigts de la main gauche, elle portait une petite bougie allumée. Elle marchait à pas de loup et sur la pointe du pied. Don Quichotte la regarda du haut de sa tour d'observation, et quand il vit son accoutrement, quand il observa son silence, il pensa que c'était quelque sorcière ou magicienne. Mais s'il s'était senti intimidé en voyant une

telle figure, elle fut épouvantée en voyant la sienne; car elle n'eut pas plutôt aperçu ce corps si long et si jaune avec la couverture et les compresses qui le défiguraient, que poussant un grand cri: 'Jésus!' s'écria-t-elle, 'qu'est ce que je vois là?'"

La composition amusante, mais étriquée, de Tony Johannot, n'exprime que le côté caricatural de la scène (Fig. 12). Le Don Quichotte de Doré, tout bouffon qu'il est, campe une silhouette superbe. La largeur du dessin, le traitement dramatique des ombres et des lumières, communiquent à cette évocation un caractère presque grandiose (Fig. 13). Un autre mérite de Doré, c'est qu'il connaît l'Espagne; il a étudié ses paysages, et ses héros se sentent chez eux. Il a, par exemple, rendu l'austère grandeur de la Sierra Morena qui fournit un si digne cadre aux exploits de Don Quichotte (Fig. 14).

Mais un autre artiste devait tracer le profil du chevalier avec une puissance, une sobriété de trait infiniment supérieures. Dans la solitude de ses vieux jours, il semble que Daumier ait été hanté par l'image de l'intrépide chercheur d'aventures, suivi de son écuyer. Inlassablement, sur la toile et sur le papier, en études au fusain, en gravures sur bois, il les évoque tous les deux — toujours ensemble. Don Quichotte n'est complet que s'il est escorté par Sancho: seules cette perpétuelle antithèse et cette alliance boiteuse confèrent à l'œuvre sa pleine signification (Fig. 15).

D'autres, bien entendu, l'avaient perçu avant Daumier. Hugo, par exemple, avait été trop heureux de trouver là une illustration magnifique de sa théorie du "sublime" et du "grotesque"; et ses réflexions sur ce point constituent peut-être le meilleur commentaire à Daumier. "Chez Cervantès," écrit-il, "un nouveau venu, inconnu, fait son entrée: c'est le bon sens. On l'a aperçu chez Panurge, on le voit en plein dans Sancho Pança. Il arrive comme le Silène de Plaute et lui aussi peut dire: 'Je suis le dieu monté sur un âne.' Cervantès le met à cheval sur l'ignorance, et en même temps, achevant sa dérision profonde, il donne pour monture à l'héroïsme la fatigue. Ainsi il montre l'un après l'autre, l'un avec l'autre, les deux profils de l'homme et les parodies, sans plus de pitié pour

le sublime que pour le grotesque. Derrière le personnage équestre, Cervantès crée et met en marche le personnage asinal. Enthousiasme entre en campagne. Ironie emboîte le pas. L'invention de Cervantès est magistrale à ce point qu'il y a, entre l'homme-type et le quadrupède-complément, adhérence statuaire: le raisonneur, comme l'aventurier, fait corps avec la bête qui lui est propre, et l'on ne peut pas plus démonter Sancho Pança que Don Quichotte."

Il est sans doute d'autres pages, moins solennelles, qui pourraient servir de légende aux images du couple fameux. Dans son livre *De l'Amour*, par exemple, Stendhal a joué sur la comparaison pour amener une conclusion impertinente: "La définition [du mot *prosaïque*] est dans *Don Quichotte*, et dans le contraste parfait du maître et de l'écuyer. Le maître grand et pâle; l'écuyer, gras et frais. Le premier, tout héroïsme et courtoisie; le second, tout égoïsme et servilité; le premier, toujours rempli d'imaginaires romanesques et touchantes; le second, un modèle d'esprit de conduite, un recueil de proverbes bien sages; le premier, toujours nourrissant son âme de quelque contemplation héroïque et hasardée; l'autre ruminant quelque plan bien sage et dans lequel il ne manque pas d'admettre soigneusement en ligne de compte l'influence de tous les petits mouvements honteux et égoïstes du cœur humain. . . . Il faut avoir un mari prosaïque, et prendre un amant romanesque."

Les évocations de Daumier ont quelque chose de si définitif qu'elles n'ont pas été surpassées, et l'on doit seulement mentionner pour mémoire Schall, Déveria, Lami, Bertall et Vernet. Aucun de leurs portraits n'approche de cette silhouette desséchée par la passion, exténuée par le jeûne, et qui n'est plus guère, selon le mot de Focillon, qu' "une panoplie sur un squelette" (Fig. 16), se profilant sur un horizon désolé.

Mais la littérature nous offre, dans la seconde moitié du siècle, quelques cas illustres de Don Quichottisme. *Madame Bovary* avait paru en 1857. Quelque vingt ans plus tard, Emile Montégut expliquait aux lecteurs de la "Revue des Deux Mondes" que la signification véritable de l'œuvre commençait enfin à se révéler: "Sa-

vez-vous bien que ce livre est de ceux qui font date non seulement dans une littérature, mais dans l'histoire morale d'une nation, parce qu'ils mettent fin à certaines influences longtemps souveraines et qu'en y mettant fin ils changent... les conditions de l'esprit public? *Madame Bovary* a été, pour le faux idéal mis à la mode par l'école romantique et pour la dangereuse sentimentalité qui en était la conséquence, ce que le *Don Quichotte* a été pour la manie chevaleresque trop longtemps prolongée de l'Espagne. De même que Cervantès a porté le coup de mort à la manie chevaleresque avec les armes mêmes de la chevalerie, c'est avec les procédés mêmes de l'école romantique que Gustave Flaubert a ruiné le faux idéal mis à la mode par elle." A la lecture de cet article, Flaubert s'indigna: "Montégut me compare à Cervantès! Je ne suis pas modeste; mais bien que seul et 'dans le silence du cabinet,' j'en ai rougi de honte. On n'est pas d'une bêtise plus dégoûtante." Toutefois, cette indignation même est révélatrice: Cervantès était l'idole de Flaubert. Depuis l'âge de onze ans, *Don Quichotte* avait été son livre favori, et dès ce temps-là il y prenait des notes. A trente ans, il constate que l'influence du livre est "toujours fraîche et puissante" en lui; il devait le relire toute sa vie, avec une croissante admiration, résumée dans ce cri: "Quel gigantesque bouquin! En existe-t-il un plus beau?"

Mais Flaubert est bien plus qu'un lecteur passionné de *Don Quichotte*. Il a fait, dans une lettre, cet aveu singulier: "Je trouve toutes mes origines dans un livre que je connaissais par cœur avant de savoir lire: *Don Quichotte*." Cela ne signifie pas seulement que, tout petit garçon, il écoutait le vieux M. Mignot lui faire à haute voix la lecture de l'ouvrage; cela veut dire que l'ouvrage lui-même est comme un élément de sa personnalité, de son hérité morale: il exprime le dualisme déchirant qui divise son âme, et son art. "Il y a en moi," confesse-t-il dans une page fameuse, "deux bonshommes distincts, un qui est épris de l'yrisme, de grands vols d'aigle, de toutes les sonorités de la phrase et des sommets de l'idée; un autre qui creuse et qui fouille le vrai tant qu'il peut, qui aime à ac-

cuser le petit fait aussi puissamment que le grand." Et l'on se souvient aussi du portrait pénétrant que les Goncourt tracèrent de leur ami: "... Un homme qui a eu quelque chose de tué sous lui dans sa vie, une illusion, un rêve. ... Au fond de lui gronde et baille la colère et l'ennui de la vaine escalade de quelque ciel. ..."

Sur le plan de la caricature, Alphonse Daudet présente un autre cas de dualisme dans son *Tartarin*, dont le cœur se partage entre son amour du confort et son désir d'aventure. "Il y avait dans notre héros deux natures très distinctes. 'Je sens deux hommes en moi,' a dit je ne sais quel Père de l'Eglise. Il eût dit vrai de Tartarin, qui portait en lui l'âme de Don Quichotte, les mêmes élans chevaleresques, le même idéal héroïque, la même folie du romanesque et du grandiose; mais, malheureusement, il n'avait pas le corps du célèbre hidalgo, ce corps osseux et maigre, ce prétexte de corps, sur lequel la vie matérielle manquait de prise, capable de passer vingt nuits sans déboucler sa cuirasse et quarante-huit heures avec une poignée de riz. Le corps de Tartarin, au contraire, était un brave homme de corps, très gras, très lourd, très sensuel, très douillet, très geignard, plein d'appétits bourgeois et d'exigences domestiques, le corps ventru et bas sur pattes de l'immortel Sancho Pança. Don Quichotte et Sancho Pança dans le même homme! Vous comprenez quel mauvais ménage ils y devaient faire! Quels combats! Quels déchirements! O, le beau dialogue à écrire pour Lucien ou pour Saint-Evremond, un dialogue entre les deux Tartarins! Tartarin-Quichotte criant: 'Je pars!' Tartarin-Sancho, ne pensant qu'aux rhumatismes, et disant: 'Je reste.'

Tartarin-Quichotte, très exalté:

'Couvre-toi de gloire, Tartarin!'

Tartarin-Sancho, très calme:

'Tartarin, couvre-toi de flanelle;'

Tartarin-Quichotte, de plus en plus exalté:

'O les bons rifles à deux coups! O les dagues, les lazos, las mocassins!'

Tartarin-Sancho, de plus en plus calme:

'O les bons gilets tricotés! les bonnes genouillères bien chaudes! O les braves casquettes à oreillettes!'

Tartarin-Quichotte, hors de lui:

'Une hache! qu'on me donne une hache!'

Tartarin-Sancho, sonnante la bonne:

'Jeannette, mon chocolat.'

Là-dessus, Jeannette apparaît avec un excellent chocolat, chaud, moiré, parfumé, et de succulentes grillades à l'anis qui font rire Tartarin-Sancho en étouffant les cris de Tartarin-Quichotte."

Un autre type Don Quichottesque, à l'extrême fin du siècle, est le *Cyrano* de Rostand. Cyrano, comme il convient, a lu *Don Quichotte*, "et se découvre au nom de cet hurluberlu."

Dans un Corot assez peu connu, nous avons la surprise de découvrir les silhouettes de nos deux héros se profilant à l'horizon; au premier plan est Cardénio, l'amant désespéré qu'ils rencontrent dans la Sierra Morena. Mais, au lieu des grands plateaux désolés dépeints par Daumier et Doré, c'est un paysage de fraîcheur, avec de beaux ombrages; nos deux Espagnols se sont égarés dans la forêt de Fontainebleau (Fig. 17). Une autre image inattendue, mais plus troublante, c'est un dessin d'Odilon Redon, de la Collection P. J. Sachs. Ce n'est plus le morne visage du Don Quichotte romantique: c'est la face inhumaine, distordue, d'un maniaque perdu dans la forêt de ses cauchemars; seul un autre dessin, attribué à Goya, présente une interprétation du héros pareillement sinistre (Fig. 18).

Jusqu'à nos jours, l'imagination française a retiré du livre inépuisable des ressources et des thèmes nouveaux. Qu'il suffise ici de mentionner le charmant *Mariage de Don Quichotte* de P. J. Toulet, et la *Dulcinée* de Gaston Baty, tragi-comédie représentée en 1938. Pendant la même période, c'est-à-dire entre les deux guerres, les éditions de luxe se multiplièrent en France, et *Don Quichotte* fut l'un des ouvrages le plus fréquemment illustrés. Ces modernes illustrations comportent, on le verra par quelques exemples, une extrême diversité de style. Le *Don Quichotte* de Bofa pousse la stylisation au point où le héros et sa monture paraissent construits de fil de fer; ils conservent,

toutefois, une manière de majesté grotesque (Fig. 19). Avec des moyens différents, mais non moins efficaces, Alexéïeff évoque le Chevalier de la Triste Figure dans sa cage, méditant sur ce qu'il appelle "son enchantement" (Fig. 20). Un "nocturne" d'Hermann-Paul démontre, à son tour, comment la technique renouvelle les motifs les plus usés: ses bois sévères et vigoureux sont dignes de la Castille (Fig. 21). On pourrait énumérer

d'autres contemporains: André Marchand, Berthold Mann, etc. Terminons, cependant, par une image d'Epinal (Fig. 22). En fait, il eût été possible d'esquisser, par la seule imagerie populaire, l'histoire de *Don Quichotte* en France, depuis Lagniet jusqu'aux gravures en couleur du XVIIIe siècle et jusqu'aux lithographies du XIXe — Ricar, Le-compte, Gosselin, etc. Mais cette humble estampe qui reproduit les

principales aventures de l'immortel hidalgo résume sa fortune en France plus éloquemment que toute autre. Le bon chevalier est admis dans le cercle exclusif des héros de l'enfance: c'est la suprême consécration, la véritable pierre de touche de la gloire; car, comme le disait Anatole France, "pour être compris des enfants, rien ne vaut un beau génie."

JEAN SEZNEC.¹





THE FRENCH MUSEUM OF LIVING ARTISTS

France owes the creation of its "Museum of Living Artists" to Louis XVIII.

When, according to the treaties of 1815, the Louvre returned the works of art claimed by the Allies, the Luxembourg was asked to compensate for these losses. This annex of the Louvre was established by Naigeon on the order of Chaptal, Minister of the Interior, between 1801 and 1803, in the gallery which formed the left wing of the Palace giving on the court, and which contained the series of Rubens' paintings (*Life of Maria de Medici*), the twenty-two paintings representing the *Life of Saint Bruno* by Lesueur which came from the neighboring convent of the Carthusians, the seascapes by Joseph Vernet, the *Pilgrims of Emmaus* by Rembrandt, and many other famous canvases, most of which were taken over by the Louvre.

The former Count de Provence, who had become the King of France and from 1779 resided in the Luxembourg Palace, had the idea of decorating the denuded walls, not with works of the old schools of painting, but with canvases by artists still living at that time. Thus was created, by royal decree—and inaugurated on April 14, 1818—a new Museum which

was called "Museum of the House of Peers." Aside from several old paintings signed by Philippe de Champaigne, Poussin, Vouet and Ruysdael, which had remained at the Palace, seventy-four paintings of the contemporary French school could be found there. Vincent was represented by *Zeuxis Choosing His Models Among the Daughters of Croton*; David, by *Brutus*, the *Oath of the Horatii*, *Belisarius Begging Alms* (Fig. 1); Girodet, by the *Deluge*, the *Cairo Revolt* (Fig. 2), the *Burial of Atala* and *Endymion Asleep*; Guérin, by *Dido and Aeneas*; Prud'hon, by *Justice and Vengeance Pursuing Crime* (Fig. 3). In addition to these masters, there were artists of lesser repute, but creditable, such as Couder, Abel de Pujol, Edouard Bertin, Bidauld, Demarne, the Count of Forbin, and others.

Thirty years passed. Naigeon's son,¹ assisted and advised by Frederic Villot, had worked since 1829 on the enlargement of the Museum of Living Artists which was intended to include not only paintings and sculptures but

also drawings, medals and objects of the decorative arts. Administratively, the Collections, as well as the Museum's staff, as of 1848, were placed under the Administration of Museums which in turn then belonged to the Ministry of the Interior. The successive increase in the collections required, in 1859, the building of a wooden gallery resting on a terrace and joining the two pavillions of the Rue de Vaugirard.

Philippe de Chennevières who replaced Naigeon Jr., in 1861, brought to his functions as curator, as much action as intelligence and taste. Among some two hundred paintings to be found in the Luxembourg under the Second Empire, there were the *Apotheosis of Homer* by Ingres, the *Barque of Dante* and the *Women of Algiers* by Delacroix. In addition, one could see there the *Suliot Women* by Ary Scheffer; *Edward's Children* by Paul Delaroche; the *Barrier at Clichy* by Horace Vernet; the *Colloquy at Poissy* by Robert-Fleury; the *Evening* by Gleyre; the *Tepidarium* by Chasseriau; the *Death of St. Francis* by Benouville; the *Cervarolles* and *Malaria* by Hebert. Among the exhibitors should also be mentioned: Decamps, Paul Baudry, Ribot, Meissonier, Fromentin, Theodore Rous-

¹ Jean-Claude Naigeon (Senior) born in 1753, was Curator of the Luxembourg Museum from 1802 to 1829. Elzidor Naigeon (Junior), born in 1797, succeeded him in 1829. He was retired in 1861 and died in 1868.

seau, Corot, Daubigny, Paul Huet, Rosa Bonheur and Troyon. Paul de Saint-Victor then gave a definition of the Luxembourg in terms which have retained their accuracy: "A transition museum temporarily inhabited by more or less famous artists, among whom there stand out a few of glorious renown. The geniuses and the talented, the great and the mediocre, the strong and the weak, all wait in that vestibule for time to judge their works and to weigh them, as the ancients have said, against the 'weight of the sanctuary' . . . The Luxembourg can be compared to a sort of Limbo where contemporary painters await apotheosis or oblivion. All are called; few are chosen."²

Under the Restoration, it was decided that "ten years after the death of their authors, the most outstanding works acquired for the Luxembourg by the Civil List and the State would be chosen for the Galleries of the Louvre." Philippe de Chennevières shortened the delay of the test, reducing it to five years. Let it be said, to the credit of the French school of the first half of the XIX Century, that many of the works sanctioned by the judgment of posterity and now admired at the Louvre, have passed through the Luxembourg.

War of 1870 came, followed by the Commune. During that stormy period, the Museum happened to have two curators who "in order to save what could be saved in case of a possible attack by incendiaries," had just about appointed themselves to their duties. These were the caricaturist André Gill and the sculptor Hippolyte Moulin. "André Gill wanted the buildings of the Luxembourg to be occupied exclusively by paintings; Moulin wanted to place sculpture everywhere, from the interior of the galleries to the walls. Lively discussions arose; the two friends fell out with each other. Several years later they found themselves together again, under the same roof . . . at the Charenton asylum. André Gill kept repeating: 'I well knew that Moulin ought to end up like that, with his ideas!' As for Moulin, he sometimes said, with a kind of suppressed glee: 'Slash the paintings!' . . . Such was the end of these two curators."³

When peace was restored to France,

and the Senate was holding its sessions in Versailles, the Luxembourg Museum was placed under the Prefecture of the Seine. Philippe de Chennevières who had again become the official curator, considered it indispensable to increase the number of the Museum's rooms. His ambition would have been to take entire possession of the Palace of Maria de Medici in order to turn it into a palace of contemporary art just as the Louvre was of ancient art. In 1876 he succeeded in obtaining the ground floor and the mezzanine of the main façade. But, when, three years later, in 1879, the High Chamber returned to Paris it saw fit to serve notice to leave, on a cumbersome host who threatened one day to say: "The house is mine, it is for you to leave it."

It was to Etienne Arago, on becoming the curator of the Luxembourg on March 1, 1879—Philippe de Chennevières having been named Director of Fine Arts—that fell the task of solving the difficult problem which faced the Museum. He was then almost an octogenarian. The function entrusted to him was the serene crowning of a stormy career. Born in 1802, Etienne Arago—brother of the famous astronomer—had in turn been a chemical technician at the Ecole Polytechnique, a man of letters, collaborator of Balzac, poet, playwright, director of the Vaudeville Theatre in 1829, soldier in 1830 (was it not Etienne Arago whom Delacroix portrayed, wearing a high hat and holding a gun, in his painting the *Barricade*?), theatre critic, journalist, soldier in February 1848, Postal Director, Deputy, deported by the High Court, refugee in Belgium, Holland, England, Switzerland and Italy, Mayor of Paris (without allowance) in 1870, and, finally, archivist of the Ecole des Beaux-Arts in 1878 . . . Let us say at once that he always ignored the charms of retirement and that he died at his post in 1892, at the age of ninety. And let us return to the year of grace, 1879.

The Senate firmly resolved to recover the rooms occupied by the works of art in order to house its offices and commissions. However, in order not to part with a Museum "from which it drew a certain amount of glory,"

it proposed, as a temporary measure, to turn it over to the Orangerie of the Palace, but "without denying the architects any enlargements they might judge necessary."

A project, elaborated by Scellier de Gisors, was examined, accepted and soon put into effect. To the rectangle formed by the Orangerie there was added a big square Salon, and then, at right angles, a Gallery into which one could enter—at No. 19 Rue de Vaugirard—after passing through a small court and going up the eleven steps to the entrance. The entrance building had a vestibule with, at the left, the office of the curator, and, at the right, the apartment of the chief guard. On the outside, the pediment was decorated with a relief by Gustave Crauk symbolizing *France Rewarding the Arts*, underneath which, in letters of gold, one read *National Museum of the Luxembourg*. The work was finished in 1885 to everyone's satisfaction. The former "Royal Museum for Living Artists"—which, even under Louis XVIII, it was hoped, would help to "enliven the Luxembourg section"—remained in the proximity of the Palace, and retained its old "legendary" name while occupying "quarters more advantageous in all respects than the former."

The solemn opening took place in the presence of the President of the Republic, Jules Grévy, on April 1, 1886. The press and the public agreed in finding the new installation excellent, and the Senate was given credit for having permitted or having instigated the execution "of the first monument ever to be built in Paris for a museum of paintings and sculptures." We find this remark from the pen of Etienne Arago who considers it "important to add that all the rooms—there were exactly eleven of them—intended for paintings as well as for sculptures, were on the same floor and offered easy access to the visitors."⁴

The new Museum was not more spacious than the former one, and the very day after its opening, it was realized that it was too small. Dur-

⁴ *Op. cit.* This pamphlet, dated March 3, 1886, presented to the Director of National Museums, M. DE RONCHAUD, was 80 pages long. It cost 75 centimes.

ing the fifty years that the "temporary arrangement" lasted, all its successive heads deplored its exiguity. Did not The Consultative Committee of Curators, as early as in 1886, have to vote on terms whereby "only three works signed by the same name would be admitted?" But let us see what the Luxembourg of 1886 looked like.

The gallery of sculptures had an area of 432 meters. Parallel to it, there extended a terrace—later replaced by two small rooms—measuring 275 meters, which permitted "the exhibiting of twelve statues of marble and bronze." In the gallery, the sculptures were arranged in four rows. A total of not more than one hundred pieces was exhibited, among which there were eighteen busts, four animal bronzes, two of them by Barye, a dozen groups and about sixty nude or draped figures in marble or in bronze, the marbles being far in excess of the bronzes. Subjects? Mythological, elegant or historical: *Narcissus* by Paul Dubois and by Eugene Hiolle; *Cupid and Galatea* by Marqueste; *Hebe Asleep* by Carrier-Belleuse; *Eros* by Coutan; *Love Cutting Off its Wings*, by Bonnassieux; the *Nest* by Croisy; *Mercury Inventing the Caduceus*, by Chapu; the *Mother of the Gracchi* by Cavellier; the two *Saint John as a Child*, that by Paul Dubois and that by Dampit (Fig. 9); the two *Joan of Arc*, that by Chapu and that by Cordonnier; the *Victor in the Cock Fight*, by Falguière . . . In addition to sculpture of classical and perfectly regular craftsmanship, there was the *Saint John Preaching*, a bronze by Rodin which had been exhibited in the Salon of 1881.

The eleven rooms, totaling an exhibition surface of 2177 meters, were hung with 262 paintings, eighty of which were canvases with subjects taken from mythology, the Scriptures, or history. Let us limit ourselves to recalling the *Birth of Venus* by Cabanel, *Cain* by Cormon (Fig. 5), *Jason* by Gustave Moreau (Fig. 4), the *Romans of the Decadence* by Couture, the *Divina Tragedia* (4m. x 5m. 50) by Chenavard, the *Plague in Rome* by Delaunay, the *Last Day of Corinthia* by Tony Robert-Fleury, the *Martyrs at the Catacombs* by Lenepveu, the *Excommunication of*

Robert the Pious and the *Prisoners of Carcassonne* by Jean-Paul Laurens. In addition to these big "subjects," there were seventy landscapes or seascapes by Corot, Millet (the *Church of Gréville*), Theodore Rousseau, Harpignies, Cabat, Jules Dupré (the *Morning* and the *Evening*), Diaz, Français, and others. About ninety "genre" paintings or landscapes with figures by Bastien-Lepage (the *Hay*), Jules Breton (the *Blessing of the Wheat*), Lhermitte (the *Payment of the Harvesters*), Dauban, Tassaert (the *Unhappy Family*), Tissot, Bouguereau (the *Virgin of Consolation*); a few still lifes and a score of portraits, among which the *Lady with the Glove* by Carolus Duran, the *Man with the Leather Belt* by Courbet, the *Leon Cogniet* and the *Lavigerie* portrait (Fig. 6) by Bonnat; fifty or so drawings, watercolors or pastels—signed by Millet, Henri Régnault, Detaille, Eugene Lami, etc.⁵ But can it really be said that it was "completed?" Certainly not. The Luxembourg of 1886 was far from being a faithful mirror of French artistic production during the last quarter of the XIX Century for it did not yet include either Manet, who died in 1883, or Pissarro, who was then fifty-six years old, or Cézanne, Monet, Guillaumin, or Odilon Redon, or Renoir, all between forty-five and forty-seven years of age, not to mention those who were ten years younger, the "young" ones, such as Carrière, Gauguin, Albert Besnard, etc.

An artist, an enlightened amateur, realizing the gaps present in the Museum of Living Artists, had, as early as ten years before, thought of filling them. The will, bequeathing to the State the collection of "impressionist" paintings gathered by Gustave Caillebotte, is dated November 3, 1876. However, it was only after the death of Arago and that of Caillebotte (1894), that the Impressionists entered the Luxembourg. In-

⁵ In accordance with the wish expressed, as early as in 1863, by Philippe de Chennevières, who desired to see the best contemporary foreign artists represented in the Luxembourg, one could find there sixty years ago two Swedes, Hagborg and Salmson; 2 Germans, Knaus and Edelfelt; a Norwegian, Smith-Held; an Englishman, W. Wyld; a Belgian, Hamman; and a Swiss, Bodmer.

centally, this did not happen without lively polemics, raillery, protestations and imprecations on the part of certain writers and art critics as well as on the part of the public.

Léonce Bénédict, appointed curator in 1892, is credited with arranging the Caillebotte Collection in one of the little rooms situated at the right of the gallery of sculptures. And, at once, he was haunted by the necessity which had been that of his predecessors, and which was again to be that of his successors: to find a way to enlarge the Museum, obviously too small. The Senate did not permit the taking away from the gardens—either from the part reserved for the President of the Assembly or from that which was open to the public—the ground necessary for an annex, so another building was sought for the Museum. The former Seminary of Saint-Sulpice, no longer in use, appeared adequate, and the taking possession of it was begun. But it was soon revealed that a great deal of work on the interior was indispensable. Projects were conceived. Estimates were made. Time passed. The war of 1914 came. The buildings of Saint-Sulpice were put to another use. Then the Ministry of Finance installed its offices there. It became necessary to search for another refuge for the works of art.

In the meantime, before finding one, on the instructions of M. François Poncet, then Under-Secretary of State for Fine Arts, a rearrangement was made at the beginning of 1929, so as to permit the exhibition of the newly acquired works. To Charles Masson, successor to Léonce Bénédict,⁶ fell the task of carrying this out. He did it to the best of his ability, with the help of M. Robert Rey, then Assistant Curator. The works of the Impressionists—the canvases which were part of the Caillebotte Collection—were transferred to the Louvre, a few representative-pictures alone remaining to serve as landmarks for the study of the history of the French school of the XIX Century. In spite of all the difficulties, the curators suc-

⁶ Léonce Bénédict died in 1925. To him we owe several publications concerning the Luxembourg; among these a catalogue which appeared on sale at Laurens' in 1912: *Op. cit.*

ceeded in presenting to the public a Museum of thirteen rooms, fairly well balanced, even though the result obtained was not "as satisfactory as one would have wished," as was modestly declared in the foreword in the guide-catalogue then published. Moreover, this result, was to be considered "as a point of departure and not as a point of arrival. . ."

To the sculptures of academic style, were added, in the entrance gallery, the *Bear* by Pompon, a *Nude* by Maillol, pure and calm, and the *Heracles* by Bourdelle. The rooms with paintings were arranged in such a way as to lead the visitors from the academic works to the "boldnesses" of the "young" artists. Thus, one could go from Gervex (*Rolla*) — which took the place of Cormon — to Matisse (the *Odalisque*), to Braque, Rouault, Utrillo and Dufy, having greeted in passing from room to room, Caro-Delvaile, Dagnan-Bouveret, Albert Besnard, René Piot, Bonnard and Vuillard, the "Pointillists" (Signac, Cros, Luce) grouped around the *Circus* by Seurat, the painters of the school of Pont-Aven (Sérusier, Emile Bernard, Maurice Denis, Armand Séguin) together with Gauguin's *White Horse*, the "Orientalists," and the "Fauves," rather poorly represented. . . . Let us not conceal the fact that the family groups of Sunday visitors favored especially the *Lady in Pink* by Etcheverry and the *Piano Lesson* by Muenier. . .

M. Louis Hauteœur succeeded Charles Masson in 1930 and in a short while I became his assistant curator. We found the Museum so full — full to the point of no longer being able to receive either a statue or a painting — that a new arrangement, preceded by an extensive clearing out, appeared necessary in 1933. The XVII Century Gobelins weavings which covered the walls of the gallery of sculptures were sent out for repair and never returned. The hall was divided into sections. The walls and the pedestals were painted a light color. On the exhibition-spaces stripped of everything that could be passed on to the Louvre or transmitted to the Administration of Fine Arts, the paintings were reclassified according to mutual relations. Two little rooms were given over to water colors and drawings

which until then had been kept in portfolios. A rule was established whereby the special committee set up by decree of February 7, 1929 to decide on admissions, shall proceed every three years, to remove the works of dead artists who would have reached the age of at least eighty years.

However, the problem of installing the works of living artists in a setting worthy of them and large enough to hold them was still to be resolved. It was on the occasion of the International Exhibition of 1937 that the solution was at last found.

As a result of an agreement made by the Ministries of Commerce, of National Education, and of Finance, and on arrangement made with the City of Paris and the Commissariat Général of the Exhibition, it was decided that a spacious "palace" would be built on the Quai de Tokio, where the old military headquarters had formerly been, which, after being utilized for the needs of the Exhibition, would become a Museum, half of which would be placed under the jurisdiction of the City of Paris and the other half under that of the State. The matter was taken under consideration. The architects Aubert, Dondel, Viard and Dastugue, chosen by the jury, were entrusted with the construction, which began in 1936. It is well known what a success was had by the exhibition of *Masterpieces of French Art* and that of *Van Gogh* held at the new, all-white palace, then called "National Palace of Arts of the Quai of Tokio" (Fig. 8).

When at the end of the great international event, the huge building was given over to its permanent occupant, much work had to be done on the interior for which there had been no time before 1937: heating, lighting, air-conditioning, the erection of partitions and sections, painting of the walls, etc. Many months were needed for the completion of this work. Finally, the moving began. From the distant left bank trucks brought bronzes and marbles, paintings, libraries, furniture. And it was not without a certain amount of regret that the residents of the Luxembourg section saw their old museum going off, moving across bridges. . . . But, no sooner had the collections of modern art arrived at the home at

long last given them, when war was declared and a new problem arose: that of their safety.

To carry out a measure of security ordered for all national museums, the evacuation of the most precious works was started in the autumn of 1939. The high-ceilinged galleries echoed with the noise of hammers nailing down the boxes that were to be sent to the shelters prepared for them in various castles in the provinces. Appointed to Versailles at the beginning of 1938, I then found myself in the Palace of the Kings of France, entrusted with the same duties as my colleagues, Louis Hauteœur and Jean Cassou, curators, were carrying out for the safeguarding of the Museum which had taken on the name of "National Museum of Modern Art." Besides, in 1941, I went back to Paris to replace them.

In order to prevent the total occupation of the premises of the Palace of Tokio — whose basement had already been converted into a storage space by the Germans, and where pianos, which they claimed to have confiscated from the Jews, were piled up — I proceeded in 1942 with a partial reopening, organizing, either with the paintings that were brought in from the storehouses in the provinces or with those remaining in Paris, a "Permanent Exhibition of Works Belonging to the Museum of Modern Art." It was a "digest" Museum, a short preview of what it would later be, presenting, however, in logical sequence, the various trends in contemporary French art. In all, there were 262 paintings, water colors, or drawings, 190 sculptures or plaques and a dozen pieces of furniture.

When, toward the end of the war, the capital was menaced by new dangers, the Museum was closed, a new evacuation took place (autumn 1943), and safety measures were taken both on the inside and the outside. Thank goodness, all went well. While the fire that threatened the destruction of the Grand Palais was being extinguished, the last German vehicles camouflaged with wilted branches, the last dusty uniforms of the fleeing army disappeared to the accompaniment of gun fire. And the flags of the French and the Allies, quickly prepared, were unfurled in gay groups, at the top of the Palace, to-

day called "Palace of New York," after the new name given the quay on which it is built.

MM. Jean Cassou and Bernard Dorival, who now direct the future of the Museum of Modern Art, have had to refurnish it since the Liberation, using: 1. works from the old Luxembourg which were still in proper exhibiting condition; 2. acquisitions made between 1940 and 1945, numbering 334 paintings, 179 water colors or drawings, 128 sculptures, 137 engravings and 433 objects of decorative art, furniture, etc; 3. purchases made in 1946-1947. Indeed, at the end of 1945, thanks to M. Georges Salles' support, the Consultative Committee of Curators and the Council of French Museums each obtained a credit of six million francs so as to enable M. Jean Cassou to choose and submit for acquisition works by Bonnard, Matisse, Picasso, Braque and Rouault which were missing in the collections. That is how, for example, seven paintings by Matisse, of various periods, starting with the *Luxury* of 1908 — an authentic representation of the artistic production

of this painter — entered the Museum of Modern Art. Other notable additions came about by purchase, gifts or legacies and have contributed to the "modernization" of the new Museum, the opening of which took place on June 9, 1947.

The Cubists now have the representation there to which they are entitled, following behind their leaders La Fresnaye, Léger, Delaunay, Braque (the *Salon*, the *Billiard Table*), Gondouin (the *Negro Woman*), Picasso, who made a gift of ten of his canvases of the last twenty years, to which the addition of those acquired through purchase or other donations make up an ensemble that may be the envy of many modern museums. The neo-Realists are represented there, as well as the neo-Impressionists, the Surrealists, the Irrealists and the "Popular Painters." All the paintings in this museum are hung in harmonious groups, "in a methodical manner intentionally significant," which, one may say, now gives an objective and complete idea of the French school of the XX Century, by presenting all the evidence of the re-

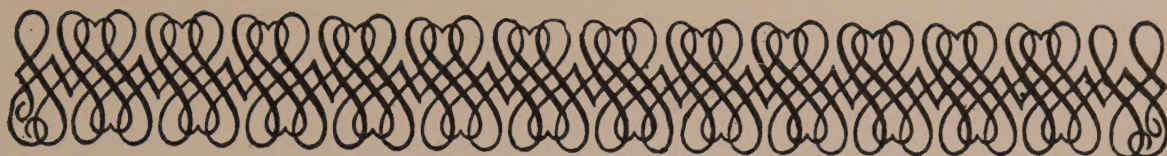
search and imagination of which our artists have never shown a lack over the period of the last fifty years.

In the introduction to a volume which he once devoted to the Luxembourg Museum,⁷ Léonce Bénédict wrote: "When the best works are moved on from this temporary abode to the Louvre or to another destination, the Curator should not feel discouraged; he must fill in the empty spaces, and in such a way as never to lower the standard, for he must keep up the prestige of the house."

We may be sure that the present curators will never fail in this duty. They will continue to present to the public, with the good taste for which they are known, the best representative works of the contemporary artistic trend. They will do this in all fairness and impartiality, without prejudging the future of any painting or statue in their keeping. Among these, time will make its choice; time will weigh them against "the weight of the sanctuary."

PIERRE LADOUÉ.





UN VASE CHINOIS EN BRONZE GRAVÉ

Cet article se propose de décrire un vase de bronze chinois très peu commun, qui a été acquis à Tokio en 1929 sur le conseil de M. le Prof. Alfred Salmony, le savant et écrivain bien connu en matière de peintures, jades archaïques et bronzes chinois et qui est aujourd'hui à la tête de la rédaction de la revue "Artibus Asiae."

Suivant l'usage courant en Chine, les vases de bronze — pour la forme autant que pour les dessins qui les décorent — étaient coulés, et la forme sobre et nue du vase que nous étudions ici est

due, elle aussi, à ce procédé. Des défauts de moulage, tels que des trous de coulage, y sont encore visibles. Cependant, les dessins qui apparaissent sur ce vase, n'ont pas été obtenus par moulage et fonte; ils ont été gravés. Le bronze est d'un brun rougeâtre avec une patine d'un vert léger et d'un rouge plus soutenu. Aux bords du pied du vase, on entrevoit, sous la patine, les traces du métal original.

La partie centrale du vase (Fig. 2) est divisée en quatre champs séparés par des bordures verticales sinueuses.

Le col du vase est dépourvu de dessins, et est séparé des décorations florales par une bande de feuilles. Une bordure avec un motif tressé du style Han le plus pur, sépare la partie inférieure des champs floraux, du pied du vase qui est décoré par une autre bande représentant des fleurs parmi des feuilles. A l'intérieur de chacun des quatre champs de décorations gravées, les parties opposées des plantes sont réparties d'une façon symétrique, le dessin des fleurs et des feuilles étant tout à fait stylisé. Dans

un des champs, qui n'est pas visible sur notre reproduction (Fig. 2), la patine rouge recouvre une des fleurs entièrement. Ainsi, en vertu d'un pur hasard, une fleur rouge en bronze se dégage sur le champ vert qui l'entoure.

En dehors de la gravure des ornements, un autre trait intéressant relatif à ce vase est le style du motif des fleurs et des feuilles dont on peut faire remonter la trace à quatre plats d'argent, ainsi qu'à une série de miroirs, de boîtes et d'instruments de musique incrustés de nacre, conservés au Shosoin. Le Shosoin est le nom donné à un édifice qui a été bâti en 750-751 ap. J.-C. à Nara, au Japon, et qui contient les effets personnels de l'empereur Shomu dédiés par sa veuve à un Bouddha du Temple Todai-Ji. Le Shosoin est un bâtiment de bois avec un toit de tuiles; il est de 108 pieds de longueur, de 31 pieds de largeur et de 29 pieds de hauteur, et il est surélevé à 9 pieds au-dessus du sol. Ses murs sont en bois en grume triangulaire, bâtis à la manière d'une hutte de troncs d'arbre. L'intérieur est mal éclairé et une lampe de poche est indispensable à l'examen approfondi du contenu de cet entrepôt qui constitue le musée le plus ancien du monde. Le Shosoin est ouvert à un nombre limité de visiteurs pendant environ dix jours chaque année, en automne, mais par des journées de beau temps seulement, afin de ne pas risquer d'abîmer ses précieuses collections qui comportent des manuscrits, des peintures, des paravents, des textiles, des laques, des objets en métal, des armes, des selles et des ustensiles de ménage. Beaucoup de ces objets sont des cadeaux apportés de Chine et de pays lointains, et trahissent nettement des influences étrangères, voire persanes.

Nous reproduisons un des quatre plats d'argent qui se trouvent au Shosoin¹, montrant, d'une part, ce plat vu de côté (Fig. 1A) et, de l'autre, un détail du dessin floral ciselé

(Fig. 1B). On peut aisément observer que le style des feuilles qui apparaissent sur ce plat est analogue à celui du dessin des feuilles sur le vase de bronze. On notera aussi que, sur le plat d'argent autant que sur le vase de bronze, les fleurs et les feuilles ont été gravées. Comme on sait que la date du plat d'argent n'est pas postérieure à 751 ap. J.-C., on peut en tirer raisonnablement la conclusion que le vase de bronze doit être daté de l'époque Tang (619-906 ap. J.-C.), très probablement vers l'an 800 ap. J.-C.

Un miroir rond en bronze, du Shosoin également,² décoré de fleurs, de feuilles et d'oiseaux de nacre, avec des incrustations d'ambre (Fig. 3), offre autant d'analogie stylistique. Il en est de même de la boîte octogonale du Shosoin,³ dont nous reproduisons un coté (Fig. 5), qui est revêtue d'écaïlle posée sur une couche d'or et qui est sertie de fleurs, de feuilles et d'oiseaux de nacre; des fragments d'ambre sont incrustés au centre des fleurs.

En effet, le décor floral et végétal que présente le vase de bronze peut parfaitement être reconnu sur le miroir rond ainsi que sur la boîte octogonale. On trouve également ce traitement stylisé de fleurs et de feuilles au Japon, postérieurement à ces exemples du VIII^e siècle, comme le montre le décor de fleurs et de feuilles qu'on peut voir sur un rouleau japonais religieux, dont nous reproduisons deux fragments (Figs. 4 et 6). Lorsqu'on déroule ce rouleau de papier, on trouve, d'abord, une peinture (Fig. 6), suivie par le texte de la prière, peint en lettres d'or sur un fond bleu foncé. La peinture elle-même, d'or et d'argent sur un fond bleu pareil, montre, au centre, le Bouddha entouré de quatre divinités et, dans les lointains, une montagne sacrée sous la forme d'un oiseau (le mont des vautours bouddhique). Au revers de la partie du rouleau où sont

représentées les divinités bouddhiques, il y a un décor peint de fleurs et de feuilles (Fig. 4) dont un petit fragment est visible lorsque le rouleau se trouve roulé dans son étui. Les fleurs et les feuilles sont peintes en or et en bleu foncé sur un fond d'argent. L'inscription peinte en or au coin gauche supérieur donne le nom de la prière et le numéro du rouleau — No. 9; plusieurs rouleaux de cet ordre étaient, en effet, nécessaires pour transcrire la prière tout entière. Cette prière s'appelle, en japonais, *Gedatsu-doran* tandis que son nom chinois est *Chieh-To-Tao-Lun*, ce qui correspond à la traduction en chinois de la *Vimokshamarga Sastra*, qui a été composée par Saviputra, et traduite par Sanghapala en 505 ap. J.-C.⁴

Cette *Sastra* a été copiée à diverses reprises, et la copie que nous venons d'étudier a été offerte au Temple Jingo-Ji de la secte Shingon, sous le règne de l'empereur Toba (1107-1122). La fleur qu'on voit sur une de ces peintures (Fig. 4), est appelée en japonais "*hoso-ge*" (fleur sacrée) et représente un des emblèmes du Bouddha — l'arbre d'*avoka*.

Bien qu'un intervalle d'environ trois cents ans sépare ce rouleau du vase de bronze, l'origine du motif de fleurs et de feuilles peintes peut nettement être retracée jusqu'au dessin gravé sur ce vase. Il est intéressant de remarquer combien le dessin peint sur le rouleau a perdu de sa vigueur, en comparaison du motif ciselé dans le bronze.

Pour terminer cette étude, nous tenons à spécifier que la reproduction de notre vase de bronze gravé de l'époque Tang, ne fait pas du tout justice à la beauté de l'objet lui-même, et nous espérons que les lecteurs du présent article voudront bien appliquer la philosophie Taoïste pour l'interprétation de cette image suivant leur propre conception esthétique.

HUGUES LE GALLAIS.

NOTES

ON CONTRIBUTORS

ROGER-ARMAND WEIGERT

Bibliothécaire, Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris; Attaché de Recherches, Centre National de la Recherche Scientifique; Secrétaire-Adjoint, Société de l'Histoire de l'Art Français. Rédige, au Cabinet des Estampes, *L'Inventaire du Fond Français du XVII^e Siècle* (Tome I paru; Tome II sous presse). Auteur de plusieurs ouvrages parmi lesquels sa *Bibliographie de la Tapisserie, de la Broderie et du Tapis en France* (avec J. J. Marquet de Vasselot, 1935) et ses deux volumes sur *Jean I Berain* (1937, Prix Thorlet de l'Académie des Beaux-Arts) l'ont particulièrement spécialisé dans la matière de son article: *En Marge de l'Exposition des Trésors de Vienne à Paris, Deux Compositions Gravées d'après Jean I Berain et leurs Transcriptions Textiles* page 153

JEAN SEZNEC

Smith Professor of the French and Spanish Languages, Harvard University; former student of the Ecole Normale Supérieure and member of the French Academy in Rome; taught in France, England, Italy and Spain; is the author of several volumes, the one on *Fragonard, Drawings for Ariosto* (in collaboration with Agnes Mongan and Philip Hofer) being the most recent (1945); contributor to many magazines and, also, to the "Gazette," in the current issue of which appears his study on: *Don Quixote and his French Illustrators* page 173

PIERRE LADOUÉ

Conservateur Honoraire des Musées de France, est l'auteur de l'article sur *Le Musée Français des Artistes Vivants* page 193 à la vie duquel il a été associé pendant de longues années. Il en fut, au Luxembourg, le Conservateur-Adjoint et, au Quai de Tokio (aujourd'hui Quai de New York), le Conservateur dont le dévouement et l'énergie ont grandement contribué à la sauvegarde du Musée et de ses collections pendant la guerre. Il était donc particulièrement qualifié pour tracer ici l'histoire de cette institution depuis sa fondation jusqu'à nos jours.

HUGUES LE GALLAIS

Minister of Luxembourg in Washington, has traveled extensively and for many years resided in the Far East. A connoisseur and collector of Chinese and Japanese art, he had an article, *Trois Paravents Japonais*, published in the May 1933 issue of the "Gazette." Returning to art research after war years entirely devoted to his activity as a diplomat, he recently wrote two articles, on *Animals Acting as Humans on Two Japanese Paintings*, and on *A Pair of Japanese Temple Guardians*, which appeared in the "Gazette," and are followed, in this issue, by an article he devotes to: *An Engraved Chinese Bronze Vase* page 209

BIBLIOGRAPHY

(JOSÉ LÓPEZ-REY, Institute of Fine Arts, New York University, New York) page 215

SUR LES AUTEURS

Librarian, Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris; Research-Assistant, National Center of Scientific Research; Associate-Secretary, Society of the History of French Art; engaged in inventory work (French, XVII Century) at the Cabinet des Estampes. Author of several books among which his works on tapestry and on Jean I Berain (*Op. cit.*) have specialized him particularly with the field of his article: *Marginal Notes on the Exhibition of the Vienna Treasures in Paris, Two Compositions Engraved after Jean I Berain and their Textile Transcriptions*, translated page 219

Professeur (Chaire Smith) des Langues Française et Espagnole, Université Harvard; Ancien élève de l'Ecole Normale Supérieure; Ancien Membre de l'Ecole Française de Rome; a enseigné en France, Angleterre, Italie et Espagne; auteur de plusieurs volumes (*Op. cit.*); collaborateur de nombreuses revues et de la "Gazette," dans le présent fascicule de laquelle paraît son étude sur: *Don Quichotte et ses Illustrateurs Français*, traduite page 224

Honorary Curator of French Museums, is the author, in this issue of an article on: *The French Museum of Living Artists*, the translation of which appears on page 230 Associated with this Museum for many years, he was, at the Luxembourg, its Assistant Curator and, at the Quai de Tokio (since called Quai de New York) its Curator, whose devotion and energy greatly contributed to its safeguarding during the war. This qualified him particularly to trace here the history of that Museum from its foundation to the present time.

Ministre du Grand Duché du Luxembourg à Washington, a beaucoup voyagé et a vécu pendant de longues années en Extrême Orient. Connaisseur et amateur d'art chinois et japonais, il a écrit un article (*Op. cit.*) paru dans le N° de Mai 1933 de la "Gazette." Reprenant ses recherches d'art après des années de guerre entièrement consacrées à son activité de diplomate, il a écrit récemment deux articles (*Op. cit.*) publiés par la "Gazette," qui sont suivis ici par un article qu'il consacre à: *Un Vase Chinois en Bronze Gravé*, traduit page 235

Reproduced on the cover: ODILON REDON.—Don Quixote, drawing.—Paul J. Sachs Collection, Cambridge, Mass. (Detail).

Reproduit sur la couverture: ODILON REDON.—Don Quichotte, dessin.—Collection Paul J. Sachs, Cambridge, Mass. (Détail.)

All articles are published in English or in French and in complete translation. Page numbers in the left column refer to the original articles, those in the right, to the translated section.

Tous les articles sont publiés en français ou en anglais et en traduction intégrale. Nous indiquons, à gauche, la pagination des articles originaux et, à droite, celle des traductions.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

THE DEAN OF ART REVIEWS

*Published Monthly
Since 1859*

All articles appear
in English or in French and
in complete translation

*Subscription price:
\$12.00 yearly;
Single copy: \$1.50*

LA DOYENNE DES REVUES D'ART

*Publiée Mensuellement
Depuis 1859*

Tous les articles paraissent
en français ou en anglais et
en traduction intégrale

*Prix de l'abonnement:
3600 francs par an;
Prix de chaque numéro: 450 francs*

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. TEL. REGENT 4-3300
A PARIS—FAUBOURG SAINT-HONORÉ N° 140. TEL. ELYSÉES 21-15